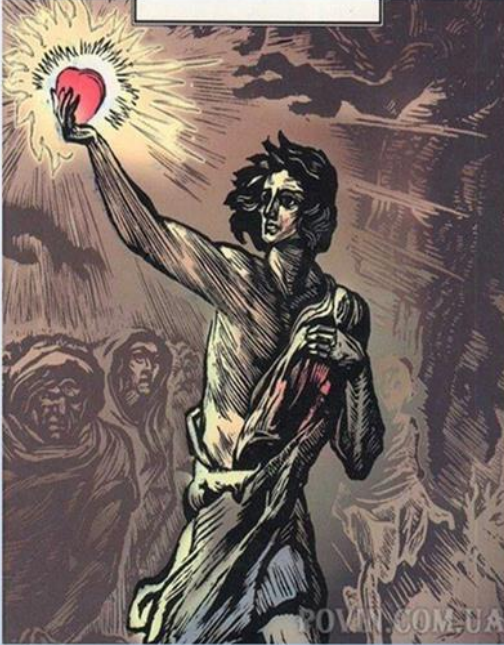


**В.В. БАРКОВА**



*Данко, герой рассказа  
М. Горького «Старуха  
Изергиль, во имя своей  
великой любви к людям  
разорвал грудь, достал  
свое горящее сердце и  
побежал вперед, держа  
его как факел.*

*«Он любил людей  
и думал, что,  
может быть, без него  
они погибнут»*

**КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК УНИВЕРСАЛИЯ:  
СУЩНОСТЬ, СОДЕРЖАНИЕ, ЯВЛЕНИЕ**

Челябинск  
2024

Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет»

**В.В. БАРКОВА**

**КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК УНИВЕРСАЛИЯ:  
СУЩНОСТЬ, СОДЕРЖАНИЕ, ЯВЛЕНИЕ**

*Лекция*

Челябинск  
2024

УДК 008:930.(021)

ББК 71:63.3-7я73

Л 43

**Баркова, В.В. Культурный герой как универсалия: сущность, содержание, явление:** лекция / В.В. Баркова; Министерство просвещения РФ; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2024. – 88 с. – ISBN 978-5-907790-54-4. – Текст: непосредственный.

В лекции «Культурный герой как универсалия: сущность, содержание, явление» представлен историко-аналитический подход к изучению темы «Старые и новые универсалии – культурные герои в современном культуроведении» с целью прорисовки истоков специфики формирования универсалий культурного героя в общественном сознании и показа через динамические и статические характеристики их бытования; генезис понятия универсалии «Культурный герой»; общих и специфических функций, выполняемых культурными героями, и их различий; роль мифологической мыследеятельности в смыслообразовании универсалий культурного героя.

Предназначена для студентов педагогических вузов

Рецензенты: Н.В. Мамылина, д-р биол. наук, профессор  
А. Татаркина, канд. истор. наук, доцент

ISBN 978-5-907790-54-4

© В.В. Баркова, 2024

© Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА ПЕРВАЯ. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ КАК УНИВЕРСАЛИИ .....</b>	<b>14</b>
1.1. Смысловое и содержательное пространство универсалии «Культурный герой», ее исторические типажи .....	14
1.2. Динамика бытия универсалии «Культурный герой» в массовом сознании. Культурный, народный и харизматический герои в социально-культурном поле социума .....	34
Выводы по первой главе .....	48
<b>ГЛАВА ВТОРАЯ. ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ КАК ИНСТРУМЕНТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ .....</b>	<b>49</b>
2.1. Средства массовой коммуникации как способ социального мифотворчества и моделирования универсалии «Культурный герой» .....	49
2.2. Культурный герой как носитель и выразитель ценностей современной культуры .....	60
Выводы по второй главе .....	80
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>81</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....</b>	<b>83</b>

## ВВЕДЕНИЕ



Современные социокультурные процессы существенным образом определяются «визуальным» поворотом, обусловленным пристальным вниманием к исследованию универсалии «Культурный герой». Такой интерес стал результатом динамичной неустойчивости исторической, социальной, политической реальности наших дней, что накладывает отпечаток на культуру, порождая столь же неустойчивые, лишённые ценностной определенности «эталонные» паттерны, активно транслируемые современными СМИ. Историки, культурологи, философы, политологи, литературоведы спорят о состоятельности многих образов культурных героев, созданных в театральных спектаклях, кинематографе, живыми репортажами СМИ, телевидением в разных шоу. Но при всем разнообразии дискурсов по теме все более ясно приходит понимание того, что сегодня мы живем, ощущая невозможность найти нужную нам форму жизни [50].

Существует мнение, что современному миру свойственно стирание значимых для этнических и национальных культур ценностей и паттернов, поскольку глобализация и модернизация социально-экономического, культурного пространства нивелируют значимость этнокультурного и онтоментального опыта. В этой связи актуализация проблемы культурного героя в контексте конкретно-исторической локализации может способствовать преодолению данных тенденций, одновременно стимулируя поиск новых моделей конструирования и особенностей репрезентации образа культурного героя средствами национальных культур, жиз-

неутверждающих универсалиями культуры своеобразных столпов онтологических и экзистенциальных констант бытия и траектории для личностного становления и развития каждого человека.

Анализ представлений общества об универсалии «Культурный герой» как носителя базовых культурных ценностей, социального порядка открывает перспективу понимания тенденций и векторов динамики развития культуры общества в целом, и, соответственно, способствует социальному прогнозированию его культурного развития. Концепт культурного героя, опосредуя отношения человека с окружающим миром, неизменно стимулирует, программирует и реализует адаптивную и преобразующую деятельность людей. Универсалия «Культурный герой» содержит в себе в сжатом виде коренную систему, матрицу воспроизводства рода человеческого. В содержательном смысле это включает нормы, ценности, правила, традиции и аспекты культуры, которые носят всеобщий характер, присутствуя на всех этапах развития вида гомо, вне зависимости от географического положения, исторического времени и социального устройства того или иного социума.

Универсалии в философии культуры употребляются в двух основных значениях: 1) объектном, связанном с определением вещи. Изначально речь понималась как вещь (отсюда — вещание). Образованные на основании речи имена вещей всегда позже ее и связаны с нею. Поэтому не из вещей складывается понятие, а из вещей-речей образуется речевое имя (понятие), ибо любая вещь всегда речь-вещь, никогда не теряет с нею связи, ибо мы ее называем, а не просто в нее тычем пальцем. Вещь рождается с речью и по речи; 2) субъектном, связанном со способностью суждения вырабатывать критерии: истинности или ложности,

прекрасного и безобразного, блага и зла. Тем самым язык образует средоточие проблемы универсалий. В нем можно видеть исток и тайну универсалий, сколь бы по-разному они не трактовались: онтологически, онто-теологически, гносеологически, психологически и т.д. Говоря о природе универсалий, нельзя не учитывать культурных различий. Универсально-понятийный код — это только европейский код, есть еще личностно-именной и профессионально-именной (страны Востока). Проблема же заключается в том, как мыслить мир индивидуалий в универсалистских терминах, как универсализировать индивидуалии и как индивидуализировать универсалии.

Универсалия «Культурный герой» изначально — персонаж мифологии. Он — всевершенство культуры и ее даритель людям, поэтому его функции — добыча или создание различных предметов человеческой культуры (огня, культурных растений, орудий труда), обучение людей охоте, ремеслу, искусству, введению социальной организации, брачных правил, магических предписаний, ритуалов, праздников и др. Он абсолютен, не имеющий тени. Он все и все от него. Культурный герой часто выступает в роли устроителя мира, например, он вылавливает землю из первоначального океана, устанавливает небесные светила, регулирует смену дня и ночи, времен года, чередование приливов и отливов. Наряду с участием в упорядочении мира выступает перед людьми как борец с хаотическими природными стихиями, которые в виде разнообразных чудовищ или демонов стремятся уничтожить установленный порядок.

Культурный герой у каждого народа был свой и почитался наравне с богами. В древних мифах культурный герой добывает блага культуры, а порой и элементы природы путём простой находки или похищения у первоначального

хранителя (у старухи-прародительницы, у небесных богов, у духов-хозяев). Мифы о культурном герое представляют собой своеобразную летопись первых успехов людей в трудовой и общественной практиках, в овладении членами общины необходимой свободой самодеятельности и ответственности. Иногда человек просто придумывал образ героя, перенося на созданный воображением субъект свои возможности, способности, желания, умения, черты характера, что свидетельствовало о том, что у людей тех времен была четко выраженная потребность быть причастными не просто к традициям своего народа, но и участвовать в их дальнейшем развитии.

На протяжении истории развития общества смысл, вкладываемый в понятие «Культурный герой» изменялся, появились отдельные термины — народный герой, харизматический герой, лирический герой, герой дня и т.д., имеющие отдаленное отношение к первоначальному значению слова. Яркий пример тому роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», где автор сознательно называет своего персонажа героем, чтобы показать его как «продукт эпохи».

Вместе с тем универсалия «Культурный герой» не имеет реальной субстанциональной основы и не существует вне порождающего их ума. Они суть потенции. Подобный ход мысли имманентно характерен процессу складывания понятия «Культурный герой», которое сформировалось в лоне пересечения искусствоведческих, филологических и культурологических исследований этого феномена. Смысл его определялся следующим образом: это есть философско-мифологическая персонификация, моделирующая сакрального субъекта, воплотившего в себе определённые черты национального характера, востребованные культурой его породившей, и принявшей «адекватные» ей формы. «Образ



культурного героя – необходимый смысловой центр любой культуры, поэтому процесс формирования культур всегда сопровождался выдвиганием персонажей-символов — «Культурных героев» [29, с. 28].

Философия XX века начала свое бытие с отвержения проблемы универсалий как псевдопроблемы. Трудно назвать имя философа или логика с мировым именем, который бы не принял участие в решении проблемы рождения универсалий. Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Н. Гудмен, В. Куайн, Р. Карнап, С. Лесневский, А. Черч, К. Поппер, Т. Катарбинский являются авторами наиболее важных исследований по этой проблеме. Общее же количество исследований по теме исчисляется сотнями. Как известно, спор между средневековыми номиналистами и реалистами (платоновскими реалистами, платонистами), продолжавшийся с перерывами с XI по XV века, не привел к решению проблемы универсалий. Прекратился он просто потому, что все точки зрения были высказаны, все аргументы приведены, никто никого не убедил, и интерес к проблеме угас [32]. Традиционный спор об универсалиях, считал Ч. Пирс, — это мудрствование по пустякам [39].

Россия, вступив на путь реформ в период 90-х годов, решила отпустить в свободное плавание исследование универсалий. На это были и свои внутренние причины: правительственное решение взять курс на деидеологизацию державы, смену курса социально-экономического развития, ориентация на культуру без границ и т.д. Чиновники от власти оправдывали в дальнейшем свои действия стремлением создать для населения неограниченные возможности в выборе самостоятельных решений. Считалось дурным тоном употреблять термин «идеология», рассуждать о патриотизме, солидарности, моральном кодексе и т.д. Граждане

России одним росчерком пера лишились идеологических скреп и векторов социокультурного развития, смысложизненных ценностей. Последствия этого деидеологизаторского процесса, т.е. чем все это грозит Отечеству, оказались в зоне «слепого пятна» для руководства страны.

Новые социально-экономические и политические процессы, нанизываясь на культурные разломы и идеологическую пустошь «расшивали» единство народов. Появились термины «богатые» и «бедные», что провоцировало духовный и интеллектуальный кризис в мировоззренческих установках народов России. Более того, Конституция Российской Федерации статьей 13 узаконила запрет на государственную идеологию. В идейный вакуум общественного и индивидуального сознания россиян устремились потоки всевозможных идеологий со всего света. Они быстро нашли свою аудиторию, тихо покорив СМИ. Такого мощного насаждения американского образа жизни, религий, традиций, зарубежных универсалий культурных героев, иностранной литературы, манеры мыслить, фразеологизмов, моральной небрежности, шоу-программ, кинофильмов, культа денег никогда не испытывала русская история и её человек за все лета российской государственности. Такая экспансия культурного влияния вела, скорее, к культурной деградации, чем к развитию культурных коммуникаций в стране. Конечно, можно было на идеях американской и западной массовой культуры, не прилагая к тому особенных усилий, создавать прекрасную видимость интенсивного культурного развития социума, но это уже нельзя было назвать положительным явлением.

Мировая поп-культура, созданная по американским стандартам, была призвана «облегчить человеку процесс мышления до такой степени, чтобы в конце концов совсем

выключить мышление», — так сформулировал ее цели бывший шеф боннского идеологического центра Ганс Ян.

Вся эта вакханалия от культуры постепенно приводила к тому, что сама культура стала деформировать себя в систему координат симулякров, для которой не обязательно знание и переживание истинной реальности. Такая ситуация, активно проявившая себя со второй половины XX века, привела к распаду социальных связей, разрушению социальных субъектов, их личностных ориентаций, потере удовлетворенности своим существованием, духовной возвышенности и толерантности. Разрывы между личными притязаниями и социальными практиками вызывали, в конечном итоге, деформации самоидентичности, а порой и драматическое перешивание её заново. Кризис самоидентичности поколений породил неготовность многих принять социальную реальность такой как она есть и подняться выше складывающейся ситуации, продолжать жить и противостоять низкопробным образцам поп-культуры, опираясь на национальные истоки российской самодостаточности.

Неудовлетворенность человека складывающимися условиями своего существования, потребность и трудность противостоять изменениям, грозящим разрушению внутреннего мира, тяготит все большее число людей, и они, пытаясь освободиться от давящей на них самоидентичности, обстоятельств бытия, пытаются выйти за пределы сложившейся обыденности жизни, абстрагироваться от реалий действительности, из чего и стал произрастать современный нomaдизм, в котором властвует принцип комбинаций стратегического определения социальных действий, не направляемых социальными нормами.

Процесс самоидентификации — это поиск социального содержания собственной жизни в себе и для себя с другими.

Но культура модерна и плюрализм постмодерна формируют во многом нетрадиционные взгляды на мировоззренческие ценности и идеалы, понимание тенденций развития общества будущего и его самоидентификации. В связи с этим приобретает активный спрос универсалия «Культурный герой», с разработкой образа которого связывают расширение пространственно-многомерных духовных возможностей человеческого развития, необходимость выработки стройной теории, которая помогла бы культуре в целом описать и проанализировать механизмы, с помощью которых в сознании современного человека проецируется образ такого культурного героя, которого хочется принять в свой жизненный мир как своего и подражать ему.

Актуальность текста обусловлена существующим противоречием между постоянно возрастающим влиянием современной массовой культуры и ее супергероев, без тени сомнения выполняющих бессмысленные задания, амбициозные поступки, устраивают игры с совестью и ответственностью, с одной стороны, и отсутствием адекватной современному уровню культурологического знания, объяснительной модели, способствующей пониманию процессов появления этой универсалии и потребности в ней, — с другой.

В данном аспекте интерес представляет процесс моделирования (конструирования) и репрезентации универсалии культурного героя.

Применительно к нашей работе перечислим имена исследователей проблем, которые мы в лекции поставили. Исследованием психологии культурного и народного героев занимались: А.А. Андреев, Р. Арнхейм, Э. Берн, А.Я. Бородецкий, Е. Брунsvик, Л.С. Выготский, И.А. Гельман, Дж. Гибсон, В.П. Зинченко, И.С. Кон, А.Н. Лебедев, К. Левин, С.А. Омельченко, С.В. Покровская, Р. Чалдини и др.

Философским проблемам, связанным, в частности, с проблемой ценностей и их трансформацией в современной культуре, посвящены работы И.Л. Андреева, А.И. Арнольдова, В.С. Библера, Т.Г. Богатыревой, П.С. Гуревича, А.Ф. Лосева, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Тоффлера, М.Б. Туrowsкого, А.И. Щербаковой и др.

О трансформации образа культурного героя в современном обществе писали в работах по культурологии, политологии и социологии В.С. Агеев, В.М. Алексеев, А.А. Аронов, Э.А. Баллер, Е.С. Баразгова, Т.Г. Богатырёва, В.С. Грехнев, Т.И. Заславская, В.Л. Иноземцев, М.С. Каган, Э.С. Маркарян, В.А. Тихонова, С.А. Токарев, А.Я. Флиер, К. Ясперс и др.

Проблем современного культурного героя касаются историки и этнографы (Ю.В. Бромлей, Л.Н. Гумилев и др.), искусствоведы и режиссеры (Р. Арнхейм, Е.А. Бобринская, И.В. Вайсфельд, Н.Б. Кириллова, С.А. Муратов, К.Э. Разлогов, М.И. Ромм, С.М. Эйзенштейн и др.).

Исследованием феномена культурного героя в рамках теорий мифа занимались Р. Барт, М.М. Бахтин, Ж. Деррида, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, У. Эко и др.

Современный культурный герой в связи с развитием новых форм общественного и культурного взаимодействия должен быть описан в иной терминологии, чем это было сделано до сих пор. Если раньше харизматический, культурный и народный герои были включены в разные парадигмы, то в современных реалиях происходит их взаимодействие, взаимовлияние и в некотором смысле даже слияние.

Объект исследования — феномен культурного героя в совокупности сущностных и функциональных параметров и типологических характеристик.

Предмет исследования — особенности моделирования и репрезентации культурного героя средствами современной культуры.

Цель текста — создание целостной объяснительной модели конструирования и репрезентации культурного героя (в его различных типологических нишах) средствами современной культуры.

Теоретико-методологическую основу текста составили научные концепции и разработки в области первобытного мышления, мифологии и мифотворчества; аксиологические и коммуникативные концепции культуры.

**Методологическую основу** представляют междисциплинарный подход, основные положения классического эволюционизма (Г. Спенсер, Э. Тайлор, Л. Морган), функционализма (А. Радклиф-Браун, Б. Малиновский) и психологической антропологии (С. Лурье и др.). Методологически важной для настоящего исследования явилась концепция «визуального поворота» в культуре (Р. Барт и др.).

**Методы исследования.** Основными методами являются генетический анализ, структурно-функциональный анализ, междисциплинарная компаративистика.

Характеристика культурного героя строилась на основе обращения к методу психоанализа. При помощи метода генетического анализа была представлена эволюция культурного героя как мыслительной конструкции в истории культуры. Структурно-функциональный анализ дал возможность выявить характерные черты разных типов культурных героев, их функции в культуре и социуме. Метод междисциплинарной компаративистики обозначил социальные и культурные функции культурного героя в интернет-коммуникациях. Культурные универсалии (в данном случае — Культурный герой) демонстрировали свои лики в разное время в местах географически и геополитически индифферентных – их охват поистине поражает воображение. На вездесущность универсалии указывает и этимология слова: от лат. «universalis» — всеобъемлющий.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ



### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ КАК УНИВЕРСАЛИИ

#### 1.1. Смысловое и содержательное пространство универсалии «Культурный герой», типы культурных героев

Смысловое пространство понятия «Культурный герой» претерпело существенные трансформации в связи с бурным развитием цифровых технологий, коренным изменением технических аудиовизуальных возможностей и самого времени бытия.

Оставаясь константой мифологической картины мира, современный культурный герой приобретает качественно иные характеристики, которых у него не было в контексте традиционных научных подходов (мифологического, фольклорного, психологического, социологического). Понятие «Культурный герой», перестав быть исключительно архаической дефиницией, стало работать как индикатор современного общественного сознания. Боги и доблестные вершители подвигов потеснили вполне реальные персонажи, избираемые обществом на роль своих духовных и политических лидеров. В связи с этим актуальным становится исследование новых возможностей и характеристик культурного героя, позволяющих выявить и охарактеризовать основные изменения, которые произошли в традиционной системе

ценностей под влиянием новаций, отражающих современную геополитическую ситуацию на фоне глобализационных процессов в мировой экономике, СВО, что акцентирует внимание на проблемах ценностных оснований культуры, социального выбора, культурной идентичности, воплощением которых должен стать тот или иной тип культурного героя.

Вопрос об универсалии «Культурный герой» находится в центре философских дискуссий, т.е. теоретически идея универсалии не нова, но мало кто рассматривает её именно как культурологическую универсалию. Исключением служат работы современных исследователей В.А. Конева, В.С. Стёпина, И.Я. Левяш. Представляется необходимым обратиться к философско-культурологическому дискурсу об универсалиях. Обращение к теме универсалий представляется важным, поскольку даёт возможность расставить смысловые акценты для прояснения сущностного содержания смыслового поля универсалии «Культурный герой», что позволит унифицировать гетерогенный спектр постмодернистских фигур для того, чтобы человек мог более или менее свободно ориентироваться в энigmatичной постмодерности.

Актуальность темы вызвана необходимостью исследовать смысловое поле понятия универсалии культуры в условиях конструктивистских процессов в философии и культуре. Обстоятельство деконструкции метафизики универсалий обнаруживает возможность по-новому определить их онтогносеологический статус, который не сводим ни к номинализму, ни к реализму и является проблемой, требующей решения.

Проблема универсалий стара. Она возникла уже в Древней Индии. Обсуждалась в античности Платоном и Аристотелем. Интерес к античному пониманию универсалии не является в лекции самоцелью, но он служит тому, чтобы пока-



зять метафизические рациональные исходы данного понятия, ведь непосредственно на них конструируется и исторически трансформируется такая универсалия, как «Культурный герой». Здесь необходимо своевременно проговорить о том, что смысловая бесконечность, априори характерная для универсалий, в эпоху Античности «позволила развести их содержание, сомкнув, в одном случае, понятие с существительными «субстанция» и «сущность», а в другом случае – с глаголом «быть». В разные времена на универсалии с разных ракурсов взглянули античные мыслители Фалес, Анаксимандр, Парменид, Сократ, Платон, Аристотель. При этом следует отметить, что каждый из них по-своему называет смысловые поля универсалии: «апейрон», «бытие», «идея», «категории» и т.д. Разумеется, античные мыслители не ведали универсалию как самостоятельное понятие, однако спектр интересующих их вопросов когерентен теоретической постановке и в этом плане выступает своеобразным этапом в дискурсе об универсалиях.

Системообразующей матрицей милетских мыслителей является поиск некоего первоначала, обусловившего многообразие вещей в мире. Иными словами, проблема, занимающая умы философов из Милета, состоит в следующем: кто и как породил всё? Фалес выделяет воду. Такая позиция продиктована наблюдением: «...всё живое рождается из воды и живёт за её счёт». Другой, более поздний мыслитель — Анаксимен — первоначалом предлагает альтернативу в виде воздуха и т.д. Анаксимандр в своеобразной манере трактует идею универсалии, экстенсивно расширяя её до «апейрона», что в переводе с греческого означает «безграничное», «бесконечное», «неопределённое».

Первый этап в развитии учения об универсалиях — этап определения универсалий через тождество с помощью от-

ношения «род» и «вид». Аристотель исходил из определения понятия универсалии через необходимый род и видовые отличия. Каждый член той или иной общности должен обладать общим им всем, и только им, свойством. Тем самым возникает проблема отделения существенного от несущественного, а определение трактуется как указание на сущность.

В Средние века интерес к проблеме универсалий не ослабел. Работы Августина Блаженного, Ансельма Кентерберийского служат неопровержимым тому доказательством. В Средневековье вопрос об универсалиях приходит не прямо от великих философов древности, а от их комментаторов, в частности от ученика Плотина — Порфирия. Последний в работе «Введение к категориям Аристотеля» поставил вопросы о характере родов и видов, о том, существуют они в природе или только в разуме, в интеллекте, в мысли; если существуют, то телесны они или бестелесны, отделены ли от чувственно воспринимаемых вещей или содержатся в них. Порфирий не ответил на поставленные вопросы, Боэций в своих комментариях в связи с вопросами, поставленными Порфирием, подошел к новой постановке проблемы: являются ли категории Аристотеля видами реальных вещей или лишь знаками языка? Под влиянием стоицизма он склонялся к выводу, что они являются знаками языка.

Благодаря теоретическим изысканиям Боэция, в научный обиход входит собственно само понятие — универсалии. Различная их интерпретация связана, прежде всего, с переходом от онтологии к онто-теологии, от онтотеологии к гносеологии и методологии, что ограничило понимание творческой деятельности человека словесным творчеством, тем самым замкнув круг проблем на философии языка. Уни-

версалии, по Августину, есть Закон и Слово Божие, открытые людям в ходе истории.

Тематизация этой проблемы позволила средневековой философии разработать тонкую «технику» грамматического, логического, онтологического анализа универсалий, сформировать различные подходы в изучении сферы значения и его модусов, понять род как творящую сущность, а все творения как экземпляры рода — Бога.

Мыслители эпохи Возрождения задали иной вектор в развитии философии языка: они выдвинули на первый план его стилистику. Л. Валла, Л. Вивес, П. Рамус подвергли критике схоластический метод и, обратившись к платоновской интерпретации диалектики, выдвинули требование «возвратиться к природе самих вещей» и исследованию роли универсалий, в том числе и культурного героя в структуре человеческого бытия и в процессе познания.

Классическая философия, ориентированная на эмпирическое и экспериментальное естествознание, выдвинула математический язык на роль языка природы и науки. Математика стала образцом развития знаний, на нее ориентируется и философия языка. Р. Декарт выдвигает идею универсального знания, представленного математикой. Создание универсального языка науки на основе математики стало одной из приоритетных задач лингвистов и философов Нового времени. Эту задачу решали Ж. Дальгарно, Д. Уилкинс, Дж. Б. Монбоддо, Р. Декарт, И. Кант, Гегель.

Однако универсалия «Культурный герой» обнаруживала свою зависимость от модусов субъективности культуры, что выдвигало на первый план структурирование различных типажей культурного героя и раскрытие глубинного противоречия между ними, принципами их бытования в социуме и пониманием причин современного их явления в

нем. То есть возникают вопросы: В чем конкретно противоречие себя обнаруживает? Каким культурным и философским полем смыслов это обуславливается? Какие типы культурных героев представляют современную историю бытия рода человеческого?

Для универсалий, созданных на основе логически выверенных конструкций, характерны конкретные классические типажи культурных героев. Однако на современном этапе развития универсалии типажи претерпевают серьёзные изменения в силу онтологического поворота, который наблюдается в философии. Этот «поворот» был представлен в творчестве В. Вельша, М. Хайдеггера, Ю. Хабермаса, Г. Маркузе, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриды, Ж. Делёза, М. Фуко, П. Фейерабенда, Ф. Фукуямы, П. Слотердайка. Все авторы делают хрупкими типажи культурных героев, их структуру, вписыванием в контент их персонального явления такие состояния-понятия, как след, ризома, симулякр, адиафора и т.д., причём ни одно из этих понятий не помогает выразить онтологию целостности феномена универсалии «Культурный герой».

О современном состоянии изучения универсалии «Культурный герой» можно судить по работам Ж. Делёза, Ж. Бодрийяра, Ж. Липовецки. Особо следует выделить коллективную монографию «Пути к универсалиям» (С.С. Неретиной и А.П. Огурцова) [30], где подробно реконструируется философская онтология через осмысление трансформаций универсалии. Переход к постнеклассическому изучению универсалий освещается в работах П.П. Гайденко, Г.Л. Тульчинского.

Даже беглое соприкосновение с двумя или несколькими культурами убеждает, что различиям между ними нет числа. Перед социологами постоянно встает проблема определить,

существует ли общее в человеческой культуре, т.е. существуют ли культурные универсалии вообще. Сегодня в антропологии и других науках используется классификация культурных универсалий, которую разработала группа исследователей из Йельского университета, возглавляемая антропологом Джорджем Питером Мердоком. В эту классификацию вошло 88 универсальных поведенческих категорий, таких как одежда, имущество, праздники, социальная стратификация, институты семьи и брака, родственные связи, труд, использование орудий труда и прочее. Существование культурных универсалий объясняется тем, что все люди обладают одинаковой физиологией и одинаковыми биологическими потребностями. Кроме того, где бы и когда бы они ни жили, они решают сходные задачи и сталкиваются с общими проблемами и угрозами. Для человека, сформированного соответствующей культурой, смыслы универсалий, которыми он пользуется, чаще всего выступают как нечто само собой разумеющееся, как презумпции, в соответствии с которыми он строит свою деятельность и которые он обычно не осознает в качестве глубинных оснований своего бытия. Типы миропонимания и мироощущения, свойственные разным обществам, определены различным содержанием универсалий, лежащих в основании их культуры. Появление новых видов деятельности и соответствующих им новых образцов и кодов, обеспечивающих их воспроизводство, может потребовать расширения и обогащения смыслового содержания универсалий, становления новых категорий, выражающих важные для общества новые жизнесмысловые ориентиры. Универсалии культуры одновременно выполняют, по меньшей мере, три взаимосвязанные функции в человеческой жизнедеятельности.

**Во-первых**, они обеспечивают квантификацию и сортировку многообразного, исторически изменчивого социального опыта. Этот опыт рубрицируется соответственно смыслам универсалий культуры и стягивается в своеобразные кластеры. Благодаря «категориальной упаковке», он включается в процесс трансляции и передается от человека к человеку, от одного поколения к другому.

**Во-вторых**, универсалии культуры выступают как базисная структура человеческого сознания, их смыслы определяют категориальный строй сознания в каждую конкретную историческую эпоху.

**В-третьих**, взаимосвязь универсалий образует картину человеческого мира, то, что принято называть мировоззрением эпохи. Эта картина выражает представления о человеке и мире, вводит шкалу ценностей, принятую в данном типе культуры, и поэтому определяет не только осмысление, но и эмоциональное переживание мира человеком.

По поводу универсалии «Культурный герой» в разное время высказывались П. Радин, К.Г. Юнг, К. Леви-Стросс, Э. Дюркгейм. Признанным авторитетом в области изысканий на заданную тему является Е.М. Мелетинский [28].

Образ универсалии «Культурный герой» имеет древнее происхождение и во многих случаях отличается определённым синкретизмом божественного и человеческого начал, являясь примером нерасчленённости искусства и религии в архаическом сознании. В ряде мифологических традиций культурный герой может совпадать с демиургом и тотемным предком. О древности этой мифологемы свидетельствует то, что культурным героем может быть не только человек, но и животное (койот, волк, ворон, змея). Образы ряда героев-людей наделены зооморфными чертами или метаморфируют в животных (Арахне). Иногда персонаж,

представленный как животное, ведёт себя как человек (в ительменских сказках «хозяин неба», демиург и первопредок ворон Кутх живёт в яранге, носит кухлянку, ездит на нартах и удит рыбу). Уже со времен античности существовала философская концепция мифотворчества — эвгемеризм, сторонники которой придерживались мнения, что мифология складывается из обожествления реальных героев. Эвгемер открыл путь становления в сознании масс образа героя, подчеркивая его земное происхождение. Когда обществу необходимы сакральные героические идеалы для поддержания его целостности и мира культуры, воспитания подрастающего поколения, выбирается обычный человек, совершивший необычно значимое для общества деяние — геройский поступок, требующий массового подражания. Поколения сменяются, но герой наделяется все более нечеловеческими и более мифическими чертами всеобщей положительности — он образец, идеал для поклонения и подражания в массовом сознании.

Культурные герои в различных мифологических системах не обязательно сакрализованы. Миф может соотносить их с некоторыми категориями духов (духи предков, тотемы) или выдающимися историческими личностями прошлого — мифическими (Кадм, Рама, Дзимму), реальными (Чингисхан, Цинь Шихуан) или полулегендарными (король Артур, Моисей, Залмоксис). Таким образом, культурный герой отличается от «настоящих» богов. Однако при описании его действий подчёркивается значительность и магическая сила героя, без которой они были бы невысказаны. На более высокой ступени развития образ культурного героя может эволюционировать к богу-творцу или мессии (Кришна, Кецалькоатль), но может принять характер сказочного или эпического героя (Гильгамеш, Орфей, Ильмаринен, Василиса Пре-

мудрая, Кухулин). Рудиментарные черты культурного героя заметны у некоторых богов (Энки и Энлиль у шумеров, Одина у древних скандинавов, Гермеса у греков, Осириса у египтян и т.п.). Такие боги не только участвуют в процессе сотворения мира, но прежде всего, совершают культурные подвиги. Список дел, приписываемых культурным героям, весьма обширен. Герой может выступать в качестве демиурга, участвуя в божественных деяниях и даже лично созидать природные объекты или людей. т.е. творить пространство культуры.

В ипостаси цивилизатора культурный герой часто является первым законодателем социальных норм поведения. Он вводит социальную организацию, брачные правила, магические предписания, ритуалы и праздники. Образовывает людей, прививая им навыки, умения и знания в охотничьих приёмах, ремёслах, искусствах. Наряду с распределением культурных благ и участием в мироустройстве в качестве демиурга и первопредка, культурный герой выступает также борцом с хаотическими природными силами, которые в мифе принимают образ чудовищ, хтонических демонов и др. Деятельность культурного героя не обязательно направлена во благо, но она всегда сопровождается историческими переменами. Например, из Библии известно, что Каин, убивший своего брата и изгнанный Богом, считается основателем первого на земле города. От него берут начало техническая цивилизация и некоторые виды искусства. Часто отрицательный культурный герой соперничает с братом-близнецом — положительным культурным героем (напр., Эпиметей и Прометей у эллинов, Иоскеха и Тавискарон у ирокезов).

В исторически более поздних и более сложных, чем самые ранние мифопоэтические пространства культуры,



наблюдается умножение числа персонажей, ансамблево выполняющих функцию «героя культуры». Классический пример — двенадцать олимпийских богов древних греков. Культурный герой, правильнее было бы сказать, являет собой величину переменную, причём меняется не только габитус, но и естество. Это можно проследить на артикуляции объёмной, вневременной и вечно актуальной универсалии «Культурный герой»: Трикстер, Подвижник, Сверхчеловек. Этот ряд, с одной стороны, условен и потому не претендует на универсальность. С другой стороны, он является красноречивым свидетельством того, как эволюционировал культурный герой: от героя, явленного в мифологии до бихевиористской метафоры, которой является Сверхчеловек.

Одним из первых исследователей Трикстера как культурного героя эпохи был — антрополог, исследователь мифов североамериканских индейцев виннебаго — Пол Радин, в 1956 г. написавший труд «Трикстер» [37]. Однако Радин не изобрел этот термин, а употребил его вслед за североамериканскими индейцами, которые уже в своих мифах называли трикстера трикстером. В мифах индейцев Трикстером был вождь, постоянно нарушавший обычаи и нормы племени. Рассказывая такие истории, индейцы могли беззлобно посмеиваться над поведением вождя. Вождь племени виннебаго ни при каких обстоятельствах не может вступить на тропу войны, но именно потому, что он изъявляет такое намерение, объявляет по этому случаю пир. С этого и начинается цикл мифов. Мужчине, отправляющемуся на тропу войны, строго запрещается заниматься интимной жизнью, а с праздничного пира он должен уходить последним. Сбежавшего с пира Трикстера соплеменники находят в интимных отношениях с женщиной в своем жилище. Этот сюжет повторяется несколько раз до тех пор, пока все его сопле-

менники, устав от этой комедии, убеждаются в том, что их вождь — дурной человек. Оставшись в гордом одиночестве, Трикстер пускается в странствие, на протяжении которого переживает множество приключений. Голод, похоть, любопытство и желание сыграть над ближним злую шутку — вот мотивация Трикстера на протяжении всего пути. После публикации исследования Радина религиовед К. Кереньи нашел в древнегреческой мифологии множество параллелей с историями о Трикстере (Одиссей). Возможно, поэтому А.Л. Топорков заметил: «Мифы изображают не конкретные случаи, произошедшие в прошлом, но события, сохраняющие актуальное значение для современности» [44, с. 50]. А это значит, что если тема касается истории, то она актуализирует и присущий ей мифологический контекст. Мифу по силам разворачиваться на нескольких уровнях смысла — от выраженного в некоем вечном сюжете исходного архетипа до «цветущего» конкретикой калейдоскопа образно осмысленных эпизодов.

Трикстер выступает субъектом примиряющим и стирающим бинарность оппозиций в культуре: Ум – Дурость, Жизнь – Смерть, Верх – Низ, Мужское – Женское, Человек – Животное, Хаос – Космос, Сакральное – Профанное и т.д. Это персонаж, который отражает начало человеческого времени бытия, когда, будучи нерасторжимо связан с миром природы, он живет в социуме, где господствуют анимистические настроения наряду с верой в тотемных предков и зооморфные черты, как правило, синкретически едины с антропоморфными — скандинавский Локи. Вместе с тем, Трикстер подчеркнуто телесен, порой нарочито наг, а если и одет, то одежда его всегда эпатирует, ошеломляет. Это связано с тем, что Трикстер как вопиющая несоизмеримость с миром, хочет быть замеченным, пусть даже только на визуальном

уровне. Он плут и обманщик, адюльтер и т.д. Всем своим поведением он дает понять тривиальный, в сущности, факт: «что естественно, то не безобразно». Трикстер не ведает привязанности даже к собственным детям, оседлый образ жизни противоречит его сущностным потребностям. Отсюда «охота к перемене мест» и скепсис в отношении общественного долга. Трикстер методом проб и ошибок творит, экспериментирует, шокирует. Он «вхож» в различные сферы, как бытия, так и небытия — для Трикстера не существуют границы между потусторонним и посюсторонним. Есть все основания утверждать, что Трикстер — это выразитель глубинных интенций культуры, аккумулирующий в себе типичные для мифологического времени характеристики. Этим он укладывается в «матрицу», обнаруживающую сущность универсалии и суть культуры Архаики. Примеры трикстеров: Локи и Эрида; Одиссей и Синдбад; Братец Кролик и паучок Ананси; Иван Дурак и Ходжа Насреддин и т.д.

С точки зрения философии, универсалии — это тонкие инструменты мышления, основной характеристикой которых является их **внеэмпиричность**. Наряду с этим культурные универсалии обязательно предполагают наличие аксиологической составляющей, в то время как типично философские универсалии этически и эстетически нейтральны. Выходит, что культурные универсалии релевантны обобщённому содержанию культуры на том или ином этапе истории. Вместе с тем, нужно признать, что универсалии культуры имеют довольно богатый потенциал для развития — они могут корректироваться, конкретизироваться и дополняться, менять не форму, а содержание, т.е. предметные поля деятельности.

Со временем на культурно-историческую сцену выходит красивый и статный Герой-Подвижник. Он подчинён

богу и не сакрализован. Налицо связь с его историческим предшественником — Трикстером, но в отличие от Трикстера, который не имеет «ни рода, ни племени», хотя и является сам впоследствии прародителем людей, генеалогическое древо Подвижника оформлено. Убедиться в этом можно на примере Прометея — сыне титана Иапета и океаниды Климены, брата Атланта, Эпиметей, «кузене» Зевса, отца Девкалиона. В мифе о Прометее можно увидеть, что он фигурирует в нём как филантроп и альтруист. Мотив личной выгоды также присутствует: Подвижник потому и вступает в конфликт с сонмом небесных существ, стоящими иерархически выше, поскольку по определению одержим неуёмной жадной приключений. Тяга к путешествиям — неотъемлемая черта Подвижника, придающая ему черты романтизма. Достаточно вспомнить Илью Муромца — героя русского былинного эпоса: обретя силушку богатырскую, он отправляется «мир посмотреть и себя показать». Таким образом, универсалия «Культурный герой» основана на опыте осмысления человеком себя, окружающего мира и переводе этого осмысления посредством мифологических технологий в абстракцию, устойчивый образ, имеющий богатый потенциал для подражания ему. Последнее образует неукротимое племя пассионариев, готовых всеми силами утверждать культурно-исторический процесс становления человечества.

Фиксация отдельных паттернов универсалии культурного героя осуществлялась уникальными путями, нарабатываемыми в ходе культурной практики конкретной эпохи. Геракл, одолевший немейского льва, Лернейскую гидру, стимфалийских птиц и даже вступившего в борьбу с Аидом, как Подвижник имеет серьёзного противника в лице своей судьбы, нити управления которой находятся в руках небесных койр. Он либо сам чувствует ее, как Прометей, либо на

его пути встречается некто, открывающий его грядущее. Но именно в этом проявляется истинно героический характер Подвижника: зная о возможности «полной гибели всерьёз», он не пытается избежать того, что «написано на роду», но стремится стяжать посмертную славу (Ахиллес, Сигурд).

Однако нередко Подвижник демонстрирует черты Трикстера, это тогда, когда во благо людей совершает «трикстерные» поступки. Так, при всем своем величии Прометей чисто «трикстерным» образом похищает огонь. Более того, характеристиками Трикстера может обладать не только культурный герой (в узком понимании термина), но и бог. Таков, например, Гермес — рожденный старшей из семи плеяд Майей от Зевса. Происхождение Гермеса — самое что ни есть аристократическое. Более того, Майя еще и добропорядочная дама: само ее имя означает мать, кормилицу. В трикстерной природе Гермеса у нас нет сомнений (как нет их и у К.-Г. Юнга, прямо называвшего Гермеса трикстером). Итак, не только герой, но и даже Бог может обладать трикстерными чертами. Гермес является проводником мертвых в царство Аида (снимая дихотомию Живое – Мертвое); исполняет почетную должность посредника.

При своей мобильности культурный герой всегда статичен. Меняются условия, в которых он действует, чудища, которых он побеждает, только реальность не оставляет на жизни Подвижника следа, «как вода на песке». Причём каждый раз, как бы далеко не уводил Подвижника путь служения, он триумфально возвращается в сакральный центр. Пространство культурного героя централизованно, объёмно и неоднородно. Центростремительные тенденции, желание упрочить это пространство, сопряжены с мотивами борьбы. Иными словами, здесь явственно прослеживается пер-

сонифицированная идея извечной вражды между Космосом (порядком) и Хаосом.

Нередко случается, что Трикстер и Подвижник — братья. Часто они — близнецы и притом относящиеся друг к другу как оппоненты. В этом случае их функции резко оппозиционны: Подвижник творит благо, Трикстер — умышленно или по собственной безалаберности — зло. Так в зороастризме бог времени Зерван выносил в своем чреве двух братьев: Ахура-Мазду и Ангро-Маньена. Ахура Мазда — создатель вселенной и всего сущего в ней, будучи в то же время мудрым и добрым. Он имеет длинный список титулов и характеристик. Он — высшее существо в Гаротмане — небесах, несотворенный никем дух. Он поддерживает справедливого человека, отстаивает истину и помогает ему, если тот ведет себя должным образом. Ахура-Мазда является олицетворением истины, праведности, порядка, добра, жизни, света, всех благих дел и намерений. Напротив, Ангро-Маньен приносит разрушение, смерть, ложь, мрак, зло, беспорядок. И как бы в подтверждение всему сказанному в первом фарагарде — Видевдаты — памятнике религиозной мысли зороастризма, так называемой географической поэме, говорится о шестнадцати странах, созданных Ахура-Маздой и тех бедствиях, которые обрушил на эти страны Ангро-Маньен. Меланезийский То Кабинета создает нужное и полезное, а его близнец То Карвуу — вредное (например, смерть).

Героическому Прометею противопоставлен его близнец Эпиметей, причем это просвечивается уже в этимологии их имен: если Прометей означает «предвидящий», то «Эпиметей» — крепкий задним умом. Иногда Подвижник и Трикстер — не близнецы, но находятся в кровном родстве, как скандинавский Один и проказник Локи. Будучи асом Локи путем двойного обмана отстроил для скандинавских богов

их обиталище — Асгард, Локи ведет себя как трикстер в чистом виде. Так, он — оборотень, может принимать вид кобылы, сокола, блохи. Тем самым Локи снимает оппозицию Божество – Животное. Как истинный трикстер, он не гнушается воровством и грабежом (отбирает сокровище карлика Андвари, крадет пояс Брисингов у Фрейи); вероломством — история с двойным похищением богини Индун с ее молодильными яблоками; неприглядная роль в убийстве Бальда. Он — «паршивая овца» в сонме богов. Возникает вопрос: для чего негодник-трикстер вообще нужен в качестве бога, культурного героя или его брата? Юнг объясняет это отсутствием разрыва между героическим и комическим началами, нерасчлененностью человеческого сознания, еще не возвысившимся над своей животной природой.

Обратимся к сюжету Старшей Эдды «Перебранка Локи». Наказанный асами за серьезную провинность, а затем милостиво прощенный Одним Локи (видимо, из благодарности) подвергает богов поношению по принципу: а судьи — кто? Обвинения его не шуточны. Богиню плодородия и красоты Фрейю он упрекает в сексуальной распущенности и кровосмесительстве, бога-поэта Браги — в трусости, а самого Одина — в несправедливости и женоподобии! Показательно, что дело происходит на пиру, связанном с установлением ритуального мира. Локи не хочет мира. В гармонию, символизируемую пантеоном богов, врывается дисгармония. Бунт против умеренности — дело трикстера. Трикстер — узаконенная мифом дисгармоничность, указывающая на прореху в Космосе как в универсуме и в «космосе» как в упорядоченности целых культур. Вспомним идею А. Тойнби о том, что первый вызов, запускающий в движение мир, — козни Дьявола (Трикстера), которыми тот указывает Богу на недостатки его творения.

Будучи социально детерминированной, универсалия «Культурный герой» никогда не равна самой себе и в разное время выглядит различным образом. В целом, можно выделить как минимум два внушительных по своим экстенциональным параметрам периода: «метафизический» (Античность, Средневековье, Просвещение) и «постметафизический» (конец XIX века – наши дни). Облик культурного героя на стадии «Подвижника» и «Конкистадора» существенно стандартизируется и эстетизируется. Наряду с характеристиками, свидетельствующими о герое-подвижнике как о партикулярии (наличие имени, альтруизм, беззаветное мужество и, наконец, уязвимость), угадываются «универсальные» критерии: он, как и Трикстер, даётся в пути (способ представления хронотопа). Не случайно порой эти двое путешествуют синхронно. Исходя из обобщений, приведённых выше, следует, что образ героя-подвижника не противоречит, а, напротив, подтверждает неисчерпаемо глубинную природу универсалии «Культурный герой». Впоследствии в постмодерне культурный герой-подвижник распадается на множество «симулякров» или «кажимостей». Заслуживающие упоминания в рамках поп-культуры, – это герои комиксов (Бэтмен, Женщина-Кошка, Человек-Паук). Одним словом, универсалия «Культурный герой» так и не смогла окончательно отделиться от материнского лона мифологии.

С этой точки зрения, универсалия «Сверхчеловек» Ф. Ницше может быть осмыслена как «новый миф», наделённый традиционным, теми же свойствами «всеобщности», универсальности и бесконечной повторяемости или, по выражению М. Элиаде, «вечного возвращения». Понятие *Сверхчеловек* Ницше, по его же признанию, «подобрал на дороге». Вероятно, он заимствовал его из «Фауста» Гёте, где дух зем-



ли произносит: «Какой жалкий страх овладевает тобою, сверхчеловеком» [11, с. 132].

Слово, которое Гёте упоминает вскользь и с сарказмом, Ницше наделяет оригинальным содержанием, легализует, превращая в самостоятельную дефиницию. Для Ницше слово «Сверхчеловек» по значению префикса означало, главным образом, «человека преодолённого». Поэтому Сверхчеловек – скорее регулятивная идея «для всех и для никого», нежели конкретный образ. «Это и мистическая интуиция, и апокалиптическое предчувствие, и неотвратимая перспектива» [31, с. 134]. Ещё В. Соловьёв отмечал, что его современниками «владеют три идеи: экономический материализм, отвлечённый морализм и демонизм «сверхчеловека». Всякая идея, — продолжает рассуждать В. Соловьёв, — есть ведь только умственное окошко. В окошко экономического материализма виден задний двор истории и современности; окно отвлечённого материализма выходит на чистый, но слишком чистый двор бесстрастия, опрощения, непротивления, неделания и прочих без и не; ну, а из окна ницшеанского «сверхчеловека» открывается необъятный простор для всяких жизненных дорог, и всякий волен выбрать верную и прекрасную горную дорожку, на конце которой уже издалека сияют среди тумана озарённые вечным солнцем надземные вершины» [42, с. 361]. На роль главного героя своей философской поэмы Ницше выбирает мистагога огня Заратуштру, что позволяет многим исследователям говорить о мифологическом характере его философии и связывать идею сверхчеловека с архетипом героя» [31, с. 45]. Легендарный Зороастр был великим культурным реформатором и провозвестником новой веры, спасителем заблудшего человечества. Есть в его образе и нечто от Гермеса – посредника между богами и людьми, и от Прометея, принесшего

людям олимпийский огонь. Всё это преломилось в сочинении Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Не случайно герой Ницше снизошёл до людей в тридцать лет — почти возраст Христа. Сама форма текста-притчи заимствована из Библии. Об этом говорит и сам Ницше: «Кто пишет кровью и притчами, тот хочет, чтобы его не читали, а заучивали наизусть».

Образами, коррелирующими идею Сверхчеловека, являются: солнечное светило, грозовая туча, гром и молния, бушующее море, орлиный полёт, виноградная лоза наряду с высоко контекстуальной метафорой «мост». Об этом говорит и сам Заратустра: «Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью. Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращённый назад, опасны страх и остановка» [31, с. 11]. Однако, несмотря на наличествующий момент эволюционного оптимизма, для Ницше не принципиально, достигнет ли человек конечного пункта, коим является Сверхчеловек. Достаточно того, что он отважился пуститься в путь. По мнению В. Соловьёва, «изо всех земных существ человеку одному свойственно относиться к себе самому критически – в смысле сознательной отрицательной оценки самого способа своего бытия и основных путей своей жизни как не соответствующих тому, что должно бы быть» [42, с. 415]. Абсолютизацией идеи возвышения человека является концепт Сверхчеловека. Эта идея стала мировоззренческой сенсацией, ведь если Трикстер — это полу- и недо- герой, а в отдельных случаях он обнаруживает себя и как антигерой; если Подвижник — это полубог, то Сверхчеловек – это бог и даже более. Сверхчеловек Ф. Ницше несёт в себе как «трикстерные» черты (нестандартное отношение к жизни, эгоизм, здоровое самолюбие, дерзость), так и соматическую красоту Подвижника. Примечательно и то, что он так же, как и

предыдущие культурные герои, даётся в моменте пути, но если Трикстер находится в вечном движении без цели, если путешествие Подвижника имеет цель, но узконаправленную, то цель Сверхчеловека поистине космических масштабов. Возможно, концепт Сверхчеловека — апогей эволюции Культурного героя. Однако лишь вкупе все три героя образуют своеобразный триэдр. Выходит, **Культурный герой, будучи фундаментальной универсалией, сохраняет смысловую устойчивость и являет собой парадоксальное единство вариативности и инвариантности.**

Главной позитивной ценностью нравственного учения Ницше является идея возвышения человека, причём сам индивид рассматривается как потенциальный «покидатель личности». Таковы в общих чертах смысловые пространства универсалии «Культурный герой».

## **1.2. Функциональная динамика универсалии «Культурный герой» в массовом сознании массового человека. Культурный, народный и харизматический герои в социально-культурном поле социума**

Массовое сознание и массовая культура были известны задолго до XX века. Однако современный феномен массового человека обладает определенной новизной. Во-первых, человек массы никогда прежде не составлял по численности такой большой группы, которая бы реально могла оказывать на социальные процессы заметное влияние. Во-вторых, человек массы в античном и средневековом обществе был встроен в определенную социальную «иерархию статусов». Общество не только не делало ставку на его вкусы и настроения, но старалось спрятать или затушевать негативные стороны его сознания и поведения. В современном же обществе, принципиально плюралистическом, человек массы не

только не ощущает своей культурной «недостаточности», но, напротив, оказывается наиболее приспособлен к современному укладу жизни. В труде «Восстание масс» Х. Ортега-и-Гассет пишет: «Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду». Корни массового человека — в промышленной революции, в крупном производстве, объединившем людей в производственные коллективы с компактным проживанием, в урбанизации. Сужение производственных функций работников, утрата ими знания и понимания конечной цели производства, приводят к обеднению ума и чувств, лишают инициативы, деформируют характер. Урбанизация порождает «массовизацию» психических настроений, переживаний и оценок. Она захватывает сферу быта, досуга, формирует стандарт духовной жизни. У человека остается все меньше досуга, наполненного размышлением, воспитанием души. Досуг в современном обществе практически поглощен принудительным развлечением посредством ТВ и шоу-программ, где популярны боевики с многочисленными киллерами, подобными «Мистеру и миссис Смит», утверждающие культ насилия, махинаций, ложных героев. Инфантильность не позволяет в дальнейшем сформировать серьезное, адекватное отношение ко многим жизненно важным вопросам. Г. Маркузе в книге «Одномерный человек» обратил внимание на формирование нового типа массового мышления, обусловленное экранной информацией. Психика в этом случае работает не в режиме осмысливающего восприятия, а в режиме импульсивного реагирования, когда информация не успевает осознаться. Кроме того, коллажи и фрагменты монтируются так, что разрушают целостное впечатление. Вытесняется привычка

мыслить и переживать. Человек начинает воспринимать реальность через систему созданных СМИ киномиров, и эта система мифов кажется ему подлинной реальностью. Массовый человек обладает пониженной способностью к рассуждению. У него легко высвобождаются инстинкты, ослаблены моральные запреты, он легко руководствуется простейшими, сиюминутными стимулами и мотивами. Глядя на свое отражение в образах массового искусства, массовый человек утрачивает ощущение собственной малости, ибо понимает, что он — «как все».

Актуальность материала в этой части лекции обусловлена усиливающимся противоречием между постоянно возрастающей степенью влияния СМИ на массовое сознание, в том числе на формирование представлений общества об универсалии «Культурный герой», с одной стороны, и отсутствием адекватной современному уровню культурологического знания объяснительной модели, способствующей пониманию данных процессов и влияния на них — с другой.

Справедливо утверждение И.Я. Левяш: «Универсалии — это не Минерва, которая внезапно явилась из головы Юпитера [24]. Изначально они были рефлексией общностей людей, которые переживали свою локальную судьбу как подлинно человеческую, нормативную и поэтому вселенскую». В связи с этим логично предположить, что истоком дискурсообразования универсалий, их ойкуменой являются древние времена восточных культур и античность, в лоне которых рождались представления о культурных героях эпох, которые всегда приходят на помощь в трудные дни.

Типологии образов универсалий «Культурный герой» наших дней дает возможность выявить некоторые черты, унаследованные ими от прошлых исторических эпох и засвидетельствовать новые, только им присущие черты.

Сравнительное изучение культурных героев возможно лишь в случае нахождения неких «критериев сравнимости», или, иными словами, если выявлены предельные основания, наличествующие внутри каждой культуры в её прошлом и настоящем, а, следовательно, и в культуре как таковой. «Действительно, что объявляется целью познания и притязаний человека, начиная с античности», — вопрошает В.А. Конев — и тут же отвечает: «надындивидуальное в вещах!» [18]. Именно надындивидуальное базовое метаначало в культуре и ответственно за так называемые культурные универсалии. Являясь мыслительными конструктами, мыслеформами, универсалии складываются, начиная с того момента, когда мысль осознала себя как мысль, когда для нее открылось бытие, как тот особый срез реальности, который был дан только мышлению и имел для него объективное доказуемое значение. В контексте жизненных интенций человека значение универсалий велико уже постольку, поскольку именно они вычленяются из континуального потока, как всеобщности-значимости, фиксируя те смысложизненные ориентиры, которыми руководствуется человек определённой культуры в процессе жизнедеятельности. В то же время столь значимая роль универсалий зачастую просто не осознаётся индивидом. Собственно, как считает В.С. Стёпин, для того чтобы жить, не обязательно анализировать соответствующий человеку образ мира. Достаточно его просто усвоить в процессе социализации. Соответственно, в данном аспекте универсалии выступают своего рода презумпциями, т.е. предположениями, которые считаются истинными. Вместе с тем, нужно признать, что универсалии культуры имеют довольно богатый потенциал для развития — они могут корректироваться — конкретизироваться и дополняться (причём меняется не столько форма, сколько

содержание). Более того, **это происходит непосредственно на двух уровнях: первый уровень** предполагает неглубокие трансформации универсалий за счёт изменения ценностных ориентаций индивидуальных (групповых) субъектов. Действительно, нельзя игнорировать то обстоятельство, что культурные универсалии индивидуально вариативны. Люди способны переплавлять их в горниле творческой субъективности сообразно накопленному жизненному опыту. Обретая личностный оттенок, универсалии складываются в своеобразный «мировоззренческий кластер», причём данный комплекс индивидуальных воззрений может меняться с течением жизни индивида.

**Второй уровень** более кардинальный, подразумевающий историческую изменчивость универсалий как конститутивных элементов человеческого бытия, отражает то, что в каждую новую эпоху по-разному понимаются прекрасное и безобразное, смерть и бессмертие, время и пространство и т.п., а в отдельных случаях зарождаются кардинально новые универсалии. Согласно Ю. Хабермасу, те или иные универсалии остаются актуальными и не теряют свои властные интенции в случае, если исходный контекст, в котором они создавались, остаётся невредим. В противном случае — смыслы универсалий претерпевают серьёзные изменения. Подобным изменениям, как правило, предшествует состояние стагнации, признаки маргинализации общества, революции (как в буквальном смысле слова, так и умозрительном), критика господствующего стиля мышления. Таким образом, справедливо утверждать, что устойчивость универсалий не носит гарантированный характер и напрямую зависит от баланса между присущей культуре способностью к обновлению универсалий и цивилизационной практикой их воспроизводства. Так или иначе, но в сложном калейдо-

скопе массы культурных феноменов любой исторической эпохи универсалии составляют её плоть и основания. Они образуют целостную систему категориальных форм, в которой закодирована обобщённая программа мировидения, жизнедеятельности людей. И уже за счёт этой «категориальной оболочки» универсалии транслируются от человека к человеку, передаются из поколения в поколение. Вот почему В.С. Стёпин рассуждает об универсалиях как о «дрейфующих генах».

Из сказанного важно подчеркнуть, что, **во-первых**, универсалии являются прерогативой познающего рассудка — они конструируются человеком, чьё мышление ищет смысла и потому стремится запечатлеть все факты реальности в их легитимности и своеобразии, а затем перевести их адекватно — в абстрактные понятия. **Во-вторых**, «ореол» смыслов, обрамляющий универсалии в ту или иную культурно-историческую эпоху, оказывает решающее влияние на мировоззрение людей в ней живущих. В этом плане трудно не согласиться с мнением Н.М. Мамедовой о том, что культурные универсалии выступают именно в том своём значении, которое взыскуется конкретной эпохой, то есть они социально ангажированы [27]. **В-третьих**, человеческая жизнь с необходимостью направляется культурными универсалиями на любом отдельно взятом витке времени. Одним словом, универсалии культуры обладают неустаревающей актуальностью, что даёт право думать о них как о весьма устойчивых структурах. Однако при всей своей устойчивости универсалии гибко реагируют на новые достижения человеческого познания. Принимая во внимание тот факт, что категории обобщающего порядка (культурные универсалии) раскрываются через детали и частности, возникает вопрос относительно того, как они развиваются.



В самом деле, история культуры демонстрирует немало подходов теоретико-философского освоения культурных универсалий, что предполагает максимально полное ретроспективное рассмотрение основных рефлексивных позиций по данному вопросу.

Руководствуясь принципом семейного сходства, можно осуществить анализ и движение универсалии «Культурный герой» от исторически первого вычленения этой универсалии к более поздним представлениям о ней. При этом уже очевидно, что это движение пройдет через различные исторические эпохи жизнебытия социума — индустриальное и постиндустриальное. Думается, что оба эти периода равнодостоинны, поскольку дают возможность использовать огромное множество аутентичных смыслов, которые, в свою очередь, помогают объяснить принципы конституирования образа культурного героя на разных этапах его пребывания. **Культурный герой — это личность, в первую очередь мифическая, и является выражением представлений народа о качествах идеального лидера.** Этот образ отражен в народном фольклоре и эпосе. **Главная функция его — служить нормативным эталоном национальной культуры.** Стоит отметить, что история культурного героя насчитывает тысячелетия, так как практически в каждой древней культуре мира присутствуют персонажи, которых принято называть культурными героями.

Современная действительность представляет собой широкое поле для изучения массовой культуры и ее влияния на ценностные индикаторы общественного и индивидуального сознания народов мира. Процесс глубоких изменений в культуре на протяжении всего XX века среди цивилизованных народов, продолжающийся по сей день, требует создания образа культурного героя современности, кото-

рый наряду с сохранением ключевых качеств универсалии культурного героя будет носить черты нового типа личности, адекватной изменяющемуся миру социокультурного бытия.

Следовательно, динамика взаимоотношений культурного героя и сопутствующих ему персонажей представляют собой результат продолжительной эволюции архетипической мифологемы в массовом сознании. Именно поэтому принципиальным вопросом является выяснение функциональных действий и мыслей культурного героя на современном этапе его явления.

Проблема современного культурного героя — одна из самых интересных и значимых в современном философско-культурологическом дискурсе. Она является производной от времени и стиля мышления социума, «социокультурным проектом» и служит характеристикой культуры эпохи, являясь во многом ключом к пониманию тех изменений, которые в ней происходят. Характерной тенденцией развития современной культуры является мультикультурализм — дробление единого культурного потока на множество субкультурных, разнонаправленных, иногда несовместимых. Культур нынче стало так много, сколько народов, цивилизаций сумела вместить наша планета. Их классификация дополнилась еще и разделением на множество социальных (сословных, классовых, профессиональных), политических, образовательных субкультур и т.п. В результате такой развитой сети культур каждый человек стал принадлежать одновременно к нескольким культурам и субкультурам» [Флиер]. В этом ключе вопрос о культурном герое как представителе не одной культуры и не одной субкультуры может быть решен совершенно по-новому. Отдельные авторы, такие как Б. Смит, И. Уайт, Ю. Циркин, Н. Эммин в своих ра-

ботах, как правило, в той или иной степени касались данной темы, но непосредственных исследований по ней в настоящее время недостаточно. В свою очередь ряд авторов А. Голан, Р. Грейвс, Б. Рыбаков, Г. Юнг, Дж. Фрезер, М. Элиаде и др. рассматривали отдельные функциональные особенности тех или иных божественных персонажей и героев, однако такое рассмотрение не связывалось с социально-исторической динамикой развития обществ.

Трансцендирование как стремление человеческого мышления вырваться вовне, по образному выражению М. Мамардашвили, не что иное, как кружение вокруг невозможного. В самом этом «кружении» заложена процессуальность: ничто никогда не есть в качестве predetermined, конечного, все находится в постоянном становлении – и мироздание, и человек, и культура как сугубо человеческий способ бытия-в-мире. Это становление идет — в большой мере — через вхождение в культуру неприемлемого, шокирующего. В этой связи культурный герой выступал и выступает в качестве дарителя приемлемых технологий для использования ранее неприемлемого, учителем людей, несущего облегчение и развитие в противоречивый, сложный быт повседневной жизни человека.

Анализ действий культурного героя позволяет перейти рефлекслирующему человеческому сознанию от восприятия бытия к его онтологии, что, в свою очередь, прокладывает путь к гносеологии. Культурный герой способствует приходу человечества к философии как способу познания мира, возводя мыслительный процесс в ранг базового элемента цивилизации. Появление новых видов деятельности и соответствующих им новых образцов и кодов, обеспечивающих их воспроизводство, требует расширения и обогащения смыслового содержания универсалий, что приводит к рас-

щеплению типологии категориальных форм, их дифференциации и становлению новых категорий, выражающих важные для общества новые жизнесмысловые ориентиры.

Под типологией культурных героев в работе понимается общность черт, характеристик, поведения, отличающих данного культурного героя эпохи от героев последующих эпох или действующих с ним одновременно. Для создания типологии необходимо ясное представление о критериях обобщения этих персонифицированных феноменов культурного действия. Важнейшими критериями типологизации в нашей теме являются способы и смысловые нагрузки, которые культурные герои несут в себе, выполняя роль центральной опоры любой культуры, основы целостности любого общества. При этом передача информации о культурном герое происходит только чувственным путем, через сказки, мифологию, искусство, а в настоящее время и через СМИ и интернет.

Важным шагом для определения функциональных особенностей современного культурного героя в структуре культуры становится опыт понимания его значения при анализе универсалии «Культурный герой». Культурный герой во все времена оказывался активным участником творения социальной реальности, так как продуцируемые им ценности оказывают мобилизирующее воздействие на массы, являются ярким средством для сакрализации или десакрализации того или иного опыта социума. В английской традиции культурный герой в составе данной смысловой единицы есть многозначительный элемент культуры, как набор идей и верований определенной организации или группы людей. В немецкой традиции культурный герой соседствует с еще одним персонажем — *Heiland*. Это является важным, так как общая часть слова — *Heil* — на русский

язык переводится как целостность, благополучие, приветствие. Оба персонажа приходят на землю, чтобы принести людям благо и просветить народ. *Heiland* придёт в конце времен, чтобы создать модель вечного порядка, которая в силу противоречивости наполнения быстро превращается в Хаос, преодолением которого и занимается *Heiland*. Следовательно, в германской традиции культурный герой выступает источником и исторического, и внеисторического прогресса, который обеспечивает устойчивое культурное и философское развитие общества. Французская традиция употребления понятия имеет отпечаток цивилизаторской функции — т.е. устроителя житейского социального порядка. Французский исследователь Леви-Стросс видит в культурном герое связующее звено между живой и неживой природой [23], жизнью и смертью в конечном счете. Следовательно, понятие «Культурный герой» генетически связано с актом возникновения всей вселенной, так как именно в процессе возникновения вселенной проявляется смысловая связь между кинетической и потенциальной энергией материи. Именно эта связь с философской точки зрения является пространством для действий культурного героя и реализации им цивилизаторского потенциала.

Культурный герой — это нечто или некто, приносящий в мир знание и умение, идею и веру, вокруг которых завязываются социальные, межличностные и семейные отношения. **И вместе с тем культурный герой — личность мифическая.** Культурный герой является способом определения границ социальных отношений, а его мифологизация — необходимым условием для сохранения в общественном мышлении его дара людям.

Как уже отмечалось, культурные герои характерны для всех архаических культур, где они выступают дарителями

знания и фактором защиты социума, и чем древнее была культура, чем архаичнее сознание у ее носителей, тем проще функция культурного героя, но они появляются в каждой эпохе, отражая в своих действиях потенциалы грядущего развития цивилизации. А. Кребер подчеркивал, что модели культуры представляют собой некий «каркас», вокруг которого кристаллизуются различные культурные элементы, которые регулируют характер взаимовлияния культур, принципы и механизмы заимствования культурных элементов. Последнее положение существенным образом проясняет заимствование сюжетов о культурных и народных героях в мировом фольклоре.

Народный герой, как правило, является реальным историческим лицом. Память о нем сохраняется в народных преданиях и фольклоре. Но его функция иная, нежели культурного героя, а именно — быть примером для человека, действующего в экстраординарных условиях, но не являющегося нормативным культурным эталоном. Что является побудительным мотивом к активности, сигналом к действию для различных типов персонажей культурных и народных героев? Одни считают, что это мотивы, другие — эмоции, третьи — подавленные потребности и желания, четвертые пытаются найти некие культурные и социальные мотивации. В психоанализе отмечают четыре основных психологических состояния человека:

- личность понимает, что с ней происходит, что и почему она это чувствует;
- понимает, что происходит, но не осознает своих эмоций и чувств;
- отдает себе отчет в своих эмоциях и чувствах, но не понимает их причину;

– личность не способна осознать свои эмоции, чувства, а также причину, их вызывающую.

Если размышлять о культурном и народном героях и их отличиях в указанном выше контексте, то культурного героя следует отнести к первому типу, а народного — как к первому, так и ко второму и третьему типам. Рассуждая о народных героях, можно выделить их основные типы. **Первый тип** можно назвать национальным, который отображает этнические черты и основные социальные ценности данного временного периода: это эпические герои былин, легенд, эпосов. **Второй тип** характерен для различных социальных групп, отражает их специфические черты и решает функциональные задачи, в качестве примера можно привести солдата в русских сказках XVIII–XX вв., который приобретает личностное благополучие за счет смекалки и хитрости. Бойцы, читавшие поэму А. Твардовского в окопах и на привале, и в госпиталях, верили, что Василий Теркин — не вымышленное лицо, а настоящий солдат, побывавший на передовой, знакомый с нехитрым солдатским бытом, веселый и неунывающий. Кто, как не Теркин, способен вплавь преодолеть темную зимнюю реку, вода в которой «даже рыбам холодна». А Василий, рискуя жизнью, устанавливает связь между взводами, которые после вражеского обстрела оказались на разных берегах. Мужественный и выносливый Теркин даже после ледяной «бани» умудряется не потерять чувство юмора: простой и искренний Василий Теркин не гонится ни за славой, ни за наградами. Даже обстрел с воздуха не может испугать храброго бойца. Сбивая из винтовки вражеский самолет, Теркин думает о том, что трусость не к лицу солдату.

Героя рассказа Лескова «Левша» можно отнести к **третьему типу** народного героя. Его действия происходят сре-

ди узнаваемых мест, пересекаются с реальными героями. Лесков говорил, что там, где написано слово «левша», надо читать «русский народ». В образе показан простой человек, и даже в тексте его имя написано с маленькой буквы ведь это образ не одного человека, а всего народа. Худой, волосья при ученье выдраны, косой, на щеке пятно родимое, а одет в опорочках, одна штанина в сапоге, другая мотается, а озямчик старенький, крючочки не застегиваются, порастеряны, а шиворот разорван. Левша был выходцем из Тулы. Он очень трудолюбивый и усидчивый, не у каждого хватит терпения, чтобы подковать блоху, а он смог, и высидел за работой две недели. Доброе слово о мастере, который мастерством своим вступился за весь русский народ перед англичанами, сказал англичанин: «У него хоть и шуба овечкина, да душа человечкина».

Классик социологии Макс Вебер писал, что харизмой следует называть качество личности, признаваемое необычайным, благодаря которому она оценивается как одаренная сверхъестественными, сверхчеловеческими, или, по меньшей мере, особыми силами и свойствами, не доступными другим людям. В широком смысле слова, харизма — это тот «божественный дар», который люди видят в выдающемся человеке в процессе его жизнедеятельности. Человек, обладающий таким особым даром, оказывает не просто влияние на массы, но своими действиями внушает им веру в непогрешимость собственных поступков и намерений. Без такой внутренней энергии, непроницаемой для какой бы то ни было рефлексии, не происходит ничего «оригинального и результативного». Сами носители харизмы — это, как правило, «фанатики, которые, не колеблясь, жертвуют своими интересами, комфортом, даже семьей ради часто весьма эксцентрической цели. Харизма — это сугубо индивидуаль-



ное проявление человека, который следует своему призванию, все его дела и слова не подлежат контролю. Он пророк, отделяющий себя от общности. Харизматический герой вводит новые ценности или заменяет привычные в иерархии старых. Он достигает признания своих последователей именно потому, что представляет экстраординарное и неслыханное, неизвестное, чуждое всем правилам и традициям, воплощает надежду и энтузиазм, делая индивида восприимчивым к крайним усилиям ради дела. В этой связи представляет интерес изучение этических проблем харизматического лидерства, оценка его деятельности для общества. К такому типу героев следует отнести пророка Мухаммеда, Моисея, Жанну Д'арк и т.д.

### **Выводы по первой главе**

Таким образом, в понятие «Культурный герой» входят «демиург», «тотемный предок», «мифический герой», «трикстер» и т.д. функциями которых являются:

1. Акт творения мира или его возрождения из хаоса.
2. Борьба с мифическими чудовищами хаоса, носителями деструктивных элементов мифического пространства и времени.
3. Создание людей.
4. Привнесение в социальный мир культурно-значимых объектов материального плана и духовных ценностей.
5. Открытие людям определенных целей, к которым необходимо стремиться, чтобы идентифицироваться с мифическим героем, открывая для себя новые индивидуальные возможности развития личности.

Деятельность культурных героев пронизывает всю систему мифического мышления, задавая человеку глобально-значимые смыслы настоящего и будущего.

## ГЛАВА ВТОРАЯ



### **ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ КАК ИНСТРУМЕНТЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ**

#### **2.1. Средства массовой коммуникации как способ социального мифотворчества и моделирования универсалии «Культурный герой»**

Интерес к мифологии — это вечная тяга рефлексирующего сознания человечества познать самого себя, как говорят, с детства. Со времен античности и до наших дней это «поле» человеческого мышления постоянно исследуется, создаются мифологические школы и направления: от рассмотрения функционирования мифа в разных культурных традициях до расширения семантического поля слова «миф». Сегодня миф включает в себя не только «предание о богах и героях», но и сформировавшиеся идеологемы о «золотом миллиарде», «США — райский уголок жизни», стереотипы голубого экрана («телемифы» о супергероях), и о непознанном наукой («миф о снежном человеке»). При этом выявляется одна закономерность современных мифологических сюжетов об универсалии «Культурный герой» — они являются способом глобальной идентификации человека с природой, социумом, культурой, Богом, выполняют функции самоотождествления культурного героя со всеми ликами универсума, проявляя при этом важные ключевые смыслы в жизни людей: забота о себе, ближних, обостренное чув-

ство справедливости, экологии природы и мира, толерантности, ответственности и т.д.

Прочувствование определенного жизненно-важного смысла свойственно не каждому, а лишь отдельным личностям — потенциальным культурным героям. В этом процессе у них определяется внутренний призыв к какому-то историческому свершению, пробуждению самости и потребности в поступке. Когда привычные горизонты становятся тесными, старые концепции, идеалы и эмоциональные способы самовыражения уже не годятся. Вначале культурный герой обретает смысл необходимости становления себя на позиции впереди всех как носителя новых ценностей, затем наступает этап трансляции данных смыслов массам. Здесь можно выделить следующие стадии: появление интереса к нерешенным проблемам; переживание темпоральной перспективы — ориентация на будущее свершения; ощущение радости от нового, неизведанного; ощущение себя частью целого и выход за рамки локального партикулярного «Я». Так возникает мифологическое смыслообразование — прочувствование и осознание потенциальным культурным героем себя субъектом мифотворчества.

Культурный герой как главный субъект мифотворчества и смыслообразования выступает в различных «персонах», «масках», требующих своей расшифровки и оценки. Распространена трактовка героя, сформулированная В.И. Далем: «Герой — витязь, храбрый воин, богатырь, чудо-воин; доблестный сподвижник в войне и мире, самоотверженец.

Геройский — славный, отважный, отчаянный, смелый, доблестный».

В литературе, посвященной анализу народной демонологии, фигурирует, наряду с культурным героем, «народный

персонаж», имеющий определенное имя, социальное положение и набор функций, которые не разрушают системы мифоконцепции культурного героя, например, «Рассказ о неизвестном герое» С. Маршака. Народный персонаж действует в обществе параллельно культурному герою. Он является реальным историческим лицом. Память о нем сохраняется в народных преданиях, песнях и фольклоре (песня «Из-за острова на стрежень»). Люди приписывают харизматические качества народному персонажу, те, которые они хотят в нем видеть, а не которыми он располагает в действительности. Харизма как свойство личности может привлекать или отталкивать. Но функция этого героя иная, нежели культурного героя, а именно — быть примером поведения человека в реальной действительности и поступать в ней согласно обстоятельствам бытия и традициям.

Современное мифологическое отражение и конструирование событий бытия осуществляется иначе, нежели в эпоху архаики: разрушение, дополнение отдельных элементов мифологии не означает краха мифа, как считали античные греки. Французский исследователь Ролан Барт подчеркивал, что миф — это система, которая одновременно обозначает и оповещает, внушает и предписывает, носит побудительный характер. Согласно Барту, миф — это «убеждающее слово». Древние люди верили мифам безоговорочно. Мифы указывали, что должно быть. М.Ф. Альбедиль в книге «В магическом круге мифов» пишет: «К мифам не относились как к вымыслу или фантастической несурразице». Никто не задавал вопроса об авторстве мифа — кто его сочинил. Считалось, что мифы поведали людям их предки, а тем — боги [1]. А это значит, что в мифах содержатся первородные откровения, и люди должны были со-

хранять их в памяти поколений, не пытаясь изменять или придумывать что-то новое.

Современное мифологическое творчество имеет ряд существенных отличий от классики мифологии. Можно выделить основные черты современных мифологических конструкций. Так, организующим принципом современных мифологических конструкций стала **эклектика**, делающая невозможным разрушение мифа, будь он идеологическим, культурным или социальным. Исследователи (Л.Н. Федотова, А.Н. Кольев, А.В. Лубский и другие) полагают, что современные мифологические конструкции не подвержены воздействию на них рациональных аргументов, в силу чего их невозможно разрушить путём логических размышлений или доказательств.

Культурный герой эпохи воплощал в себе представления народа о качествах, которыми должен обладать идеальный правитель. Его образ запечатлевал народный фольклор, эпос, а его функциональным назначением было служить нормативным эталоном национальной культуры, объединяющим народы в целостность. Можно утверждать, что с социально-психологической точки зрения образ культурного героя в восприятии его некой социокультурной группой (этносом, государством, кланом, семьей и др.) воплощал наиболее сильные устремления и ценности этой группы людей и представлял для них способ, модель их идеальной реализации себя в бытие.

У скифов — предшественников славян — сохранилось пять записей мифа античными авторами, в том числе авторитетным «отцом истории» Геродотом (V век до н. э.). По его версии, знаменитый герой Греции Геракл путешествовал по степи и попал в пещеру к змееподобной богине, дочери реки Днепр, от которой у него родилось трое сыновей. Он им

оставил подарки — пояс, лук и кубок — с условием, что дети, когда вырастут, должны натянуть лук отца и подпоясаться его поясом с подвешенным кубком. Это удастся сделать младшему из сыновей — Скифу, от которого и произошел

в будущем многочисленный народ — скифы, подарившие миру много культурных героев.

Появление на свет культурного героя всегда сопровождается громом, восходом солнца, вздыбливанием волн моря и дрожью земли. Культурный герой от рождения связан с природой, тем не менее звери, птицы и рыбы прячутся — проснулся великий охотник. Уже в возрасте полутора часов он начинает говорить, тянется к военному делу, грамоте и премудрости. Под премудростями понимается великое оборотничество — «ясным соколом», «серым волком», «горностаем». Он может передвигаться по мифологическим мирам и в силу этого передвижения быть посредником между представителями этих миров. При этом он участвует в защите родного отечества от нападения врагов.

В.Я. Пропп, исследовавший русский героический эпос, подчеркивал мысль о том, что эпос возникает на почве мифологии, однако, вырастая из нее, вступает с ней в противоречие, и преодолевает ее, т.к. связан непосредственно с исторической действительностью. Эпическая традиция в дальнейшем уступает место историческим песням. Интересно его замечание: «Эпос живуч не воспоминаниями прошлого, а тем, что он отражает идеалы, которые лежат в будущем. Он отражает не события той или иной эпохи, а ее стремления» [33, с. 64]. Здесь важны общечеловеческие смыслы, выражаемые через действия культурных героев. Такие же черты можно найти не только в русской эпической традиции,

но и в индийской «Рамаяне», в якутском эпосе о богатыре Нюргун Боотур, в китайской мифологии и др.

Культурные герои занимаются упорядочиванием уже существующих социальных отношений, их поступки четко выражают систему бинарных оппозиций «свое – чужое», «доброе – злое», «человеческое – демоническое», «природное – социальное». Культурный герой справедлив, бескорыстен. Он обладает волшебной силой, которая ему помогает и магическими знаниями. Он — пример для подражания, эталон национального самосознания. Важная грань культурного героя — его авторитет, основывающийся на исключительных качествах личности (мудрости, силе, героизме, святости), которыми он может и не всегда обладать в реальности в достаточной степени, но которые приписываются ему в модели социокультурного восприятия за счет его «харизмы», которая служит проводником «энергии героического», выступая ключевым знаком в коммуникации подвига. В каждом человеке существует яркая и не очень, но тенденция, психологическая потребность «обнаружить» в себе героя: это связано с такими сущностными потребностями человека, как потребность в самореализации, творчестве, признании другими людьми. К примеру, основой вестерна с первых лет его существования стал миф о культурном герое-одиночке, супермене, побеждающем врагов во имя добра и справедливости. Тип героя-одиночки — самая популярная тема в кино- и телепроизводстве. Суть жизни такого героя

заключается в его внутренней свободе, потребности совершать благородные, доблестные поступки, добиваться правды любой ценой, в стремлении сделать мир справедливее. Дж. Кэмпбелл находит истоки этого образа в многочисленных мифах народов мира: в приключениях Прометея, ве-

ликих испытаниях Будды, сюжетах о Моисее и др. Причем, если герой фильма добивается локальной победы, то герой мифа — победы всемирно-исторического, макрокосмического масштаба. Дж. Кэмпбелл констатирует: «В то время как герой сказки... одерживает победу над теми, кто его обижает, герой мифа в конце своего приключения добывает средство для возрождения своего общества в целом. Герои какого-то отдельного племени или страны, например, китайский император Цинь Ши Хуанди, Моисей или Тескатлипока у ацтеков приносят ценный дар своему народу. Герои универсальные — Иисус, Магомет, Будда несут свое послание для всего мира» [21, с. 37]. З. Фрейд писал, что герой — единственная и неповторимая личность, олицетворение самоидентичности и целостности, независимости от общества и от семьи.

Трансформация системы материальных, культурных и духовных ценностей человека на фоне информационно-коммуникационного взрыва рубежа XX–XXI веков породила глобальную медиатизацию, активно воздействующую на массовое сознание и разные сферы жизнедеятельности людей: искусство, политику, религию, образование, способствуя тем самым развитию телемедиакультуры. Став новой парадигмой коммуникации, вобрав в себя возможности сначала кинематографа, а затем телевидения и видео, компьютерных технологий и интернета, дополняя и трансформируя их, культура экрана стала лидером пространства межкультурных и личностных коммуникаций.

У истоков использования мифотворчества в массовой культуре стоял Голливуд — знаменитая «фабрика грез». Еще в период «немого» кинематографа в американской системе жанров (вестерн, исторический блокбастер, комедия, мелодрама, кинофантастика) были разработаны эстетиче-



ские приемы создания киномиров и их культурных героев. К примеру, в основу мелодрамы положен неизменный миф о Золушке, которая становится «принцессой» в духе американской мечты. Г.-М. Маклюэн был первым, кто подметил мифологический потенциал экрана. Занимаясь изучением влияния разных видов медиакультуры на массовое сознание, он пришел к выводу, что ТВ — это мозаичное средство общения, образующееся из множества точек, сталкивающееся на экране «все времена и пространства одновременно» [26]. Как и в любой другой мозаике, «телевидению чуждо третье измерение». Однако в телевизионном пространстве иллюзия третьего измерения обеспечивается в какой-то степени сценической обстановкой в студии, «хотя сам телевизионный образ является плоской двумерной мозаикой» [26, с. 358].

Следует отметить, что телевидение конструирует тематические образы, которые порождают сюрреалистические переживания у зрителя, в результате эти образы оказываются более реальными, чем сама реальность. Особенно это заметно на примере телесериалов: с одной стороны, они способны гасить конфликты, снимая эмоциональное напряжение, сохраняя баланс между членами семьи, с другой — экран отделяет ее членов друг от друга. Вымышленная семья в сериале становится ближе и реальнее, чем родная, например, сериалы «Санта-Барбара», «Возвращение в Эдем» и т.д.

Рассматривая эволюцию форм экранных коммуникаций и связанное с ней мифотворчество, стоит отметить что мифологизация в разных странах имела свои особенности. В СССР, начиная с революционного периода, преобладали мифы политические, в Германии и Италии 1920–1940-х годах — национальные. Вторая мировая война породила на

киноэкранах разных стран новый виток мифотворчества. Процесс продолжается и в наши дни. Прочно укрепившись на телевидении и в новых медиа, мифотворчество вторгается в жизнь каждого человека с экранов компьютеров, планшетов, телефонов. Современная экранная культура стала новым способом построения ценностной системы координат, а также путём утверждения новых стереотипов взаимоотношений человека с социумом и миром культуры, демонстрации образов культурных героев. Наиболее распространённым вариантом оказываются экранные произведения, в которых героем вообще не поднимается проблема смысла жизни, и нравственные ориентиры не являются определяющими. Герои таких картин живут по собственным законам, стремясь к успеху и благополучию в своём понимании этих слов. Вестерн решил главную мифотворческую задачу — открывая зрителю мир происходящих на экране событий, помог посмотреть на происходящее глазами героя. В то же время героя часто показывают импульсивным, ранимым, испытывающим порой отчаяние и тотальное одиночество. Такой набор характеристик присущ каждому человеку, это дает ощущение того, что на экране не выдуманный персонаж, а такой же живой человек, как сам зритель. Все происходившее на экране истолковывается буквально. Хотя вне экрана существование героя невозможно — но он остается в памяти зрителей, они помнят его слова, образные выражения, стиль одежды и прочее (Рембо, Семнадцать мгновений весны и др.)

Создавая иллюзию реальности, построенной во многом по законам мифа, экран становится моделирующей системой, оказывающей влияние на сознание зрителей. Необходимо отметить и тот факт, что в XX веке миф стал по-настоящему креативной формой культуры, т.е. механиз-

мом социальной и идейной интеграции общества. С одной стороны, экранная культура опирается на вековые традиции мифологии, выступая при этом одним из ее проявлений. С другой — создает свою собственную мифологию, отвечающую интересам общества, политическим, нравственным и культурным требованиям времени. В эпоху цифровой революции «эффект реальности аудиовизуального образа, — констатирует К.Э. Разлогов, — превращается в механизм глобальной фальсификации, которая в свою очередь приобретает облик стопроцентной достоверности» [35, с. 37].

Миф тесно связан с эволюцией массовой культуры, отличающейся невероятной гибкостью и бесконечной вариативностью. Мифологические модели меняются в соответствии с историческими рамками, социальными тенденциями развития и потребностями зрителя. Культурный герой и его актерский образ, личностные характеристики, харизма, ценности конкретной социокультурной среды, остаются со зрителем, который жаждет встречи с культурным героем как творцом новой мифологии бытия.

Порожденный массовой культурой запрос на зрелищность, визуальность и высокую темпоральность досуга делает кинематограф доминирующим видом искусства XX–XXI веков и созданию новых пространств для культурного героя современности. Это пространство изначально стремилось быть понятным всеми: экранный герой должен был быть узнаваем зрителями любой страны. Такие герои, как Терминатор (А. Шварценеггер), Индиана Джонс (Х. Форд), Гарри Поттер (Д. Рэдклифф), Джек Воробей (Д. Депп) и многие другие, без труда преодолели границы государств и культур, став современной трансграничной манифестацией героического. Образы культурных героев, созданные ими, располагают совокупностью качеств для участия в кон-

фликтном действии (силой, ловкостью, мудростью, хитростью и др.), имеют четкую цель и потенциал для ее достижения, обращены вовне и активно преобразуют мир — в зависимости от жанра совершают поступки, меняющие мироустройство (пусть и локально), оберегают общество, являясь образцом для подражания, воплощают черты национального характера и артикулируют культурные ценности.

Что же касается реальных героев из народа, то они постепенно переместились в мир мифа и фантазии и существуют как вымышленные образы массового искусства. В какой-то степени людям легче оценить их и идентифицироваться с ними, зная, что это лишь вымышленные образы. С удовольствием многие смотрят телесериалы с участием героев частного сыска — Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро, мисс Марпл, комиссара Мегрэ, лейтенанта Коломбо. В реальной жизни их место давно заняли организованные структуры утверждения правопорядка. Но миф о талантливых индивидуалах сыска, теряющий почву в реальности, утверждает себя через экран на уровне фантазии, причем героями становятся не только сами фантастические образы, но и создающие их звезды. Герои и звезды, созданные массовой культурой, быстро приобретают известность во всем мире, благодаря тем же масс-медиа, сделавших из мира «глобальную деревню», по выражению известного канадского исследователя массовых коммуникаций М. Маклюэна.

Мифологическое смыслообразование — это динамический процесс прочувствования и осознания субъектом мифотворчества — культурным героем противоречивости социальной ситуации, необходимости ее разрешения путем отыскания новых значимых параметров действия. Любой культурный герой обозначает свою значимость на фоне действий своих современных трикстеров, подвижников,

конкистадоров и т.д. Взаимосвязь необыкновенных, но «подлинных» событий — один из основополагающих архетипов, опирающихся на глубинные психологические структуры, воздействующие на сознание и подсознание — сказки, легенды, — имеет очень большое значение для массовой популярности медиатекстов. Действительно, успех у аудитории очень тесно связан с мифологическим слоем произведения. «Сильные» жанры — триллер, фантастика, вестерн — всегда опираются на «сильные» мифы [48, с. 41].

Исследователи Зоркая [16], Туровская, Федоров и др. доказывают, что современная аудитория массовой культуры дифференцирована, неоднородна, разделяется на типы, и во многих случаях о ней нельзя говорить как о тотально инфантильной, управляемой и некритичной толпе поклонников. Часть активных потребителей массовой популярной культуры весьма критично и придирчиво отслеживает неправдоподобные, с их точки зрения, фрагменты медиатекстов. Другая часть аудитории особое значение придает моральной оценке позиции персонажей и авторов. Третья, ничуть не становясь «инфантильной» и «управляемой», ищет остросюжетных развлечений после тяжелого трудового дня, легко отделяя развлекательный медийный мир от реальной жизни...

## **2.2. Культурный герой как носитель и выразитель ценностей современной культуры**

Универсалия «Культурный герой» — это тип мифологического героя, великого созидателя и исследователя, часто божественного происхождения или обожествлённого впоследствии. Мифологические сюжеты свидетельствуют о том, что в архаическом обществе люди, не осознавая себя в качестве создателей культуры, все достижения и прогрес-

сивные деяния приписывали какому-либо сверхъестественному существу, названному в теории мифа культурным героем. Поэтому современная наука видит в мифах не сплошной плод фантазий, а акцентирует их действенную природу и ценностный характер. Мифология коренится не в сознании человека, а в его отношении к миру, формах и способах мировидения, в системе ценностей, механизмах социальной регуляции его поведения.

Понятия мифа и мифологии в XIX в. разрабатывались по отношению к древним и средневековым обществам и религиям. В XX–XXI столетиях мы имеем дело главным образом с мифами политическими, идеологическими, культурологическими, которые имеют существенную специфику по сравнению с мифами традиционными (т.е. и мифами архаическими и мифами религиозными). Однако и те и другие призваны не только объяснить существующее, но и создать образ новой реальности, которой еще предстоит воплотиться в действительности.

В современном обществе все большую роль играют культурные герои, которые становятся символами определенных ценностей и идеалов. Такие герои могут быть как вымышленными персонажами из литературных, кино или игровых произведений, так и реальными людьми, чьи достижения и поступки становятся примером для многих. Важнейшая миссия культурного героя в мифологии — творческое преобразование мира, его упорядочение из состояния первобытного хаоса и дальнейшее благоустройство для жизни людей. Результатом этой деятельности становятся глобальные события (например, в карело-финском эпосе кузнец Ильмаринен куёт небесный свод и светила, в мифологии гереро первочеловек Мукуру вызывает к жизни животный мир и людей), частные изобретения, принадлежа-

щие разным народам, мифы усиленно начинают приписывать тем или иным этническим культурным героям.

Миф осознается как один из ключевых механизмов организации культуры, поскольку он сопровождает все социокультурные процессы, «всегда рядом и лишь прячется во мраке, ожидая своего часа». Его ждут и универсальные типажи культурных героев мифов: трикстер, подвижник, конкистадор.

Конкистадор, как и другие культурные герои создаётся человеческим мышлением. В приключенческом романе итальянского писателя Эмилио Сальгари «Человек огня» (1904) конкистадор Альваро де Корреа оказался со своими товарищами после кораблекрушения в 1535 году в бразильской сельве и стал подвергаться нападению местных каннибалов. Но позже встречает живущего там уже 30 лет испанца Диаса Картего и с его помощью устанавливает с индейцами мирный контакт и цивилизует жизнь племени. В фантастической повести американского писателя Говарда Лавкрафта «Курган» (1930), написанной в соавторстве с Зелией Бишоп, главный герой находит в 1928 году в Оклахоме средневековую рукопись, повествующую о путешествии в 1545 году испанского конкистадора Панфило де Замакона-и-Нуньеса в подземный мир, куда он проникает через индейский курган-маунд, и описываются его наблюдения за жизнью в том мире. Термин «Конкистадор» не следует трактовать буквально как завоеватель, хотя в нём содержится настрой на воинственность, жажду приключений, наживы и славы.

Конкистадор — это метафорический приём, подчеркивающий властную силу законодательного разума, что постоянно репрезентирует Конкистадор. В отличие от Трикстера, который «наделяет человечество благами бессознательно и не в первую очередь», Конкистадор осознанно

стремится подарить людям жизнь на лучших началах. Необходимо признать, что этот пример показателен во многих отношениях: во-первых, он даёт представление об основных мотивах, которыми руководствуется Конкистадор как культурный герой новой эпохи. Его деятельностью движет человеколюбие и жажда справедливости. И в таком случае Конкистадор является положительно надежным персонажем, он служит причиной всего правильного и прекрасного, в то время как Трикстер в поисках любого занятия или имитации его совершает лишённые смысла поступки.

Согласно мифологической природе, Конкистадор появляется там, где много проказ совершил Трикстер. По мысли Ю.В. Чернявской, «дело Культурного героя – систематизация, категоризация и сакрализация явлений Универсума с учётом изменений, привнесённых Трикстером». Конкистадор со всей очевидностью выполняет компенсаторные функции по отношению к Трикстеру и всегда включается в цепь событий, заведя беду или опасность, к возникновению которой причастен взрывной по характеру и действиям Трикстер.

Конкистадор в нужный момент конкретного события часто уходит в его тень, выставив вместо себя «дублёра». По сути, Трикстер проводит своего рода осмотр и обследование «поля своих проказ» с целью выбора пунктов и объектов для своего явления и действий, прежде чем в дело вступает Конкистадор. И даже в ситуациях открытой конфронтации между ними Трикстер не иначе как проверяет претензии Конкистадора на силу и власть, пытаясь показать, что без него (Трикстера) и мир не осветится.

Конкистадор всегда харизматичен и является в том виде, который соответствует его сущности и имиджу: оружие, одежда, лошади, помощники из народа и т.п. — всё это не



просто декоративные аксессуары, но вещи, указывающие на историю появления этого типа культурного героя, заслуги и грядущие свершения. По сравнению с Трикстером, который всегда уникален, Конкистадор — герой самодостаточный, не амбициозный. Конкистадор демонстрирует себя посредством таких качеств, как «красота», «сила», «ловкость», «мужество», «смелость» и т.п. Он самостоятелен в выборе пути своего служения и своих соратников по миссии. Данный мотив прослеживается в эпической поэме «Беовульф», герой которой по своему почину приходит на помощь данам — он сражается с чудовищным Гренделем и его матерью, и уже находясь в преклонном возрасте, вступает в смертоносную схватку с драконом. «Влечение к смерти» у Конкистадора — это своего рода игра с судьбой, которая от смерти того спасает, кто сам бесстрашен! Предельно ясно высказывается на этот счёт «мудромыслий» Беовульф: **«Каждого смертного ждёт кончина! Пусть же, кто может, вживе заслужит вечную славу! Ибо для воина лучшая плата — память достойная!»**.

Особое значение для понимания образа Конкистадора как культурного героя имеет рыцарский роман зрелого Средневековья. В нем рыцарь, как и эпический (народный) герой, довольно типичен — обладает стандартным набором добродетелей, специальными атрибутами — конь, именной клинок, доспехи и прочее. Однако в отличие от эпического героя, с которым всё время что-то «приключается» независимо от его воли, настоящий рыцарь не только «не станет избегать приключений, которые ему выпадают, но, в первую очередь, он ведёт осознанный их поиск, приключения являются сингулярными моментами его биографии. Отправной точкой, своеобразным поводом для приключения становится абстрактная цель, которую рыцарь намечает для себя по

принципу: «пойди туда — не знаю куда, принести то — не знаю, что».

Вместе с тем, «законы рыцарского приключения требуют внимания к своей подготовке. Он сражается с себе подобными на турнирах, как легендарный Король Артур, воюет с неверными, как Роланд, истребляет великанов, как Тристан и т.д. В сущности, Конкистадор преуспевает во всех этих мероприятиях благодаря двум факторам: во-первых, «особая скорость, которая маркируется конём», а во-вторых, исключительное расположение к нему Судьбы. Конкистадор всегда триумфально возвращается к родным, к своей Прекрасной Даме. Но собравшись с силами, оставляет семейный очаг и «хорошую, удобную жену» ради очередной серии приключений — ведь в мире столько нерешенных проблем.

Конкистадор обладает преференциями при доступе к значимым для него социальным ресурсам или получает своевременную помощь, оказавшись в сложной ситуации. Король Артур чудесным образом извлекает меч из камня, а впоследствии ему достаётся «рубящий сталь» эскалибур. Немаловажно и то, что «правой рукой» Артура является Мэрилин — чародей, который помогает ему взойти на престол, а главное — удержаться у власти, он же отбирает для Артура полсотни рыцарей, достойных воссесть за Круглым столом, и, наконец, Мэрилин спасает своего протеже в сражении с королём Пелинором. Король Артур неоднократно убеждался в полезности советов Мэрилина, а посему завёл себе привычку спрашивать его мнения по разнообразным вопросам — в военных и государственных делах, а также во всём, что касается личной жизни». Однако, несмотря на то, что Мэрилин даёт Артуру действительно мудрые наставления, сам волшебник признаётся, что у него «в извечной

борьбе между умом и чувствами всегда побеждают последние, что и обнажает в нем Трикстера.

Мэрилин по большей части рисуется хитрым сладострастным старцем, который радуется всякий раз, когда ему удаётся очередная проделка. Таким образом, и здесь, в рамках высокого Средневековья, можно наблюдать тандем Конкистадор — Трикстер, ведь Мэрилин — это типичный Трикстер, задача которого заключается в комментировании действий Конкистадора (Короля Артура). Это говорит о появлении уже в те времена феномена гибкой рациональности и об отсутствии единообразной матрицы для построения образа культурного героя. Новое время предпринимает «великое заточение неразумия», которое олицетворяет собой Трикстер. Только Трикстера невозможно перепрограммировать — слишком непредсказуема его натура; это образ случайности, клиномена, неподконтрольного разуму. Трикстер не вписывается в новую картину мира своею спонтанностью, нерассудительностью и непрактичностью, ведь если его действия и приводят к чему-то разумному, то чаще всего в результате ошибки или же в самый последний момент. Вот почему в Новое время «титულიной» фигурой становится Конкистадор — он безраздельно и безальтернативно господствует в культуре. Эпоха модерна провоцирует развитие у Конкистадора обострённого самосознания, имея практически всё: образование, богатство, титул, любовь, Конкистадор как существо непрерывно рефлексирующее и потому требовательное находит свой образ жизни неудовлетворительным. Аналогичные ощущения испытывают Чайльд-Гарольд, Октав, Евгений Онегин.

Конкистадор ищет новые стимулы к существованию и размышляет об этом под небом чужих стран, как Чайльд-Гарольд или Александр Чацкий, либо уединяется в сельской

местности подобно Октаву или Онегину и т.д. В эпоху Нового времени Конкистадор осваивает новые поведенческие модусы. Он отдаёт предпочтение словесным баталиям и по настоящему проявляет себя именно в них, тем более что к этому располагает его красноречие и развитый чтением ум. Следует вспомнить о начитанности Григория Печорина, который демонстрирует блестящее знание античной мифологии, Священного Писания, русской и зарубежной классики, о чём свидетельствуют многочисленные цитаты из произведений Т. Тассо, Д. Дефо, В. Скотта и т.д. — с их помощью Печорин метко характеризует разные жизненные ситуации.

Конкистадор обнаруживает склонность к философии (Чацкий — «вольтерьянец» и славянофил), к естественным наукам (Базаров — доктор, интересующийся химией, экспериментальной физикой, ботаникой), он говорит на многих языках и к тому же исповедует претенциозные идеи франкмасонства (Пьер Безухов) или нигилизма (Евгений Базаров). Успехи разума Конкистадором закрепляются в социально-утопических проектах, направленных на государственное переустройство, усовершенствование политического режима. Идеи, высказанные Т. Кампанеллой, Дж. Вико, А. Сен-Симоном, Н.Г. Чернышевским, суть проекты, построенные конкистадорской рациональной силой и благородством души. Между тем рассудочный энтузиазм Конкистадора, его приверженность сциентизму имеют и негативную сторону, что позволяет отследить эволюция взглядов Конкистадора в лице Евгения Базарова, заявившего: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Культурный герой-конкистадор фигурирует в произведениях западноевропейской и русской классической литературы (Д.Г. Байрон, А. де Мюссе, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев).

В Новое время складываются предпосылки к началу глубокого всеохватного культурного кризиса, разразившегося «после метафизики» и закономерного признания постклассики в качестве особого интеллектуального мира мысли и действия. Вопрос идентификации культурного героя как субъекта постметафизической реальности встал достаточно остро. Переключение с метафизической парадигмы на постметафизику стало красноречивым свидетельством разлома и крушения рационалистических утопий. Из бездны иррациональных окраин рационализма и мифологичности разума хлынули на поверхность жизни «трикстера» в диапазоне от барона Мюнхгаузена до капитана Врунгеля, от бравого солдата Швейка до Ходжи Насреддина, от Незнайки до Карлсона. М.М. Бахтин отмечает в связи с этим, что «плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы... Это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют».

Эти литературные образы Трикстеров вольно обращаются с фактами — вырывают их из контекста, выдают желаемое за действительное. Излюбленным приёмом Трикстера является апелляция к прошлому, которое безусловно мифологизировано: это полёт на пушечном ядре, путешествие по молочному морю на сырный остров и другие вымышленные истории, рассказанные Мюнхгаузенom. В свою очередь, имя Трикстера также мифологизировано. Основанием для такого суждения служат разного рода псевдонимы, к которым охотно прибегает «великий комбинатор» Бендер представляющийся как Остап Сулейман Берта Мария Бендер-бей (Задунайский). Видимо, с этим обстоятельством связаны успехи современного Трикстера в сфере межличностных коммуникаций. Лиминальные персонажи всегда занимают

гибкую, промежуточную позицию, положение «ни там, ни тут» в любом социальном пространстве. При этом стоит обратить внимание на «кривизну» траектории, по которой движется Трикстер. «Он всегда ищет в хаосе возможностей свой единственный шанс на необщих путях, а ими обычно оказываются такие пути, которые расцениваются общественным сознанием как неправильные, неэффективные», но трикстер как явленная случайность добивается здесь успеха, подтверждая мысль о том, что безвыходных ситуаций не бывает. Причем трикстер, действуя в поле мифа, черпает для себя материал в той социальной среде, которую использует сам миф», т.е. в социальнокультурной среде массовой аудитории молодой Советской России. Разумеется, и «конкистадорская» линия также присутствует в складывающейся культуре молодой России, но как бы «пунктирно». В условиях начала формирования массового сознания пролетарских и крестьянских масс культурная матрица создается далеко не традиционными средствами, что вынуждает культурных героев искать новые формы и форматы, чтобы быть услышанными, чтобы не стать мертвым языком, как любой умерший миф, — писал Р. Барт. В результате появились образы культурных героев новой формации — Мальчиш-Кибальчиш из сказки А. Гайдара «Сказка о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твёрдом слове», Павел Андреевич Корчагин из романа Н. Островского «Как закалялась сталь» и др.

Г.В. Плеханов в работе «К вопросу о роли личности в истории» писал, что, по его мнению, значимость человека для истории определяется не его талантом придавать индивидуально-личностный оттенок историческим событиям, а тем, что у него есть особенности, делающие его наиболее способным для служения общественным нуждам, возника-

ющим под влиянием общих и особенных причин. В этом плане историческое значение совершенного В.И. Лениным для будущего России и человечества октябрьского переворота и результаты его управления страной не только с позиций политико-профессионального взгляда на дело его служения строительству нового типа государства, но и с позиций осмысления его творчества как ученого, мыслителя, философа, энциклопедически образованной личности, показывают, что Ленин — это титан эпохи Русского возрождения, осуществивший русский прорыв человечества к социализму. Это выдающаяся историческая личность. Его деятельность не сопровождалась чудесами, мистическими явлениями, а рассказы о нем писали его две сестры — Анна Ильинична и Мария Ильинична, брат Дмитрий Ильич, жена Н.К. Крупская, его друг-революционер В.Д. Бонч-Бруевич. Позже к написанию произведений о Ленине подключился цвет советской литературы: М. Зощенко, В. Маяковский, А. Кононов, М. Прилежаева, З. Воскресенская, С. Михалков, А. Твардовский. Эти рассказы пользовались популярностью у детей. Им хотелось быть похожими на Ленина: заботиться о других, быть правдивыми, доводить дело до конца и др. В.И. Ленин — это не мифологический герой, а историческая личность, с деятельностью которого напрямую связана судьба Советской России.

История российской культуры развивалась безотрывно от политических и социальных событий, в которые оказывалось вовлечено всё население страны. Культурные герои теперь вынуждены были играть по правилам массового общества, трансформируя тем самым культурную матрицу под новые требования бытия. Культурные потребности массовой аудитории в молодой Советской России были изучены слабо. Они порой удивляли видимым отсутствием эстетиче-

ской организации и зрелости. В Москве в начале первых лет Советской власти одновременно были организованы две художественные выставки — «академиков» и передвижников. Массовая публика потянулась преимущественно на первую, предпочитая любоваться не сценами из жизни простого народа, а возвышенно-мифологическими сюжетами, выполненными в псевдоклассицистской манере. Публика хотела не правдивого, а красивого искусства в мифологическом контексте.

На темпы роста массовости и качество формирования зрительской и читательской аудитории, решающее влияние оказали два обстоятельства: изменение общественно-политического строя и ускоренная индустриализация и урбанизация. В отличие от западной массовой культуры, опиравшейся на средний класс и выражавшей его потребности, в Советской России массовая культура ориентировалась на потребности неграмотных слоев населения. Формирующаяся разновидность массовой культуры вобрала в себя многие ценности уравнительного распределения, коллективизм, трудовую взаимопомощь, жертвенный аскетизм. Создавалась массовая социальная мифология, в которой символические образы машин выступали одновременно как символы власти и успеха. Смещение индустриальных и политико-агитационных мотивов давало оригинальные образцы массового оформительского искусства. Например, во время уличных шествий ленинградские рабочие демонстрировали трехметровый сапог обувной фабрики «Скороход», под каблуком которого корчился «буржуй», «Антанта», усаженная в огромную галошу с клеймом фабрики резиновых изделий «Красный треугольник». А.Я. Флиер в своей статье «Социальные основания массовой культуры» писал, что со времени разложения первобытного общества возникла и соответ-



ствующая дифференциация культуры, определяемая различием социальных функций разных групп людей, связанных с их образом жизни, материальными средствами и социальными благами, а также формирующейся идеологии и символики социальной престижности. Одновременно происходило размежевание культуры на обыденную и специализированную. Некоторые исследователи полагают, что феномен массовой культуры обозначил себя уже в поздней античности, однако большинство сходится на том, что массовая культура явилась следствием промышленной революции, а соответственно, связана с процессами индустриализации, урбанизации и появлением массовой грамотности населения. Принципиально одно — появлению массовой культуры предшествовало становление массового общества и массового человека, что сделало возможным формирование культуры для масс. Можно утверждать, что в 1920–1950-х годах в СССР было создано массовое общество и соответствующая этому обществу массовая культура. По некоторым параметрам она сближалась с западной («голливудской») культурой, по другим — разительно отличалась от нее.

В 1960 году в СССР сравнивалась численность сельского и городского населения. Широкомасштабное типовое жилищное строительство позволило начать расселение коммунальных квартир. Стало развиваться массовое телевидение, сначала черно-белое, а затем и цветное. В семьях рабочих и служащих появились холодильники, стиральные машины, радиолы и магнитофоны, а в некоторых, наиболее обеспеченных — личный автотранспорт. Благодаря этому население становилось, с одной стороны, более автономным от коммунально-коллективистской сферы, а с другой — более зависимым от рынка товаров массового потребления. Воз-

никли и новые формы проведения досуга — туризм, любительская фотография, молодежные и артистические кафе, клубы по интересам, секции и кружки в ДК. Они позволяли налаживать неформальное общение, обеспечивали некоторую автономию по отношению к власти, официальным структурам. Нельзя не учитывать демонстрационный эффект западного образа жизни, с которым советские люди стали знакомиться со времен первых московских международных кинофестивалей и промышленных выставок.

Общим в развитии массовой культуры на Западе и в СССР стало широкое распространение визуальных форм и жанров культуры: телевидение, кино, компьютерные игры, которые потеснили книжную культуру. К особенностям развития массовой культуры в современной России можно отнести использование новейшей компьютерной культуры. Современные потребительские и культурно-образовательные стандарты стали достоянием тех регионов, где появился интернет.

Образы современных культурных героев как приемников знакомых нам типажей уже давно проглядывали во многих произведениях советской литературы. Большинство персонажей, обретших массовую популярность в советской культуре, особенно в начале ее пути, представляют собой различные версии древнего архетипа трикстера, который в XX веке далеко отстоит от мифологического прототипа: он не прост, интеллектуал. Его трюки могут иметь социокультурное значение. Конечно, есть общие черты — амбивалентность, пребывание на границе между противоположными категориями и состояниями, создание своеобразной «криминальной» ситуации и существование внутри нее. Еще важная общая черта — это специфические отношения с сакральным. Американский исследователь Льюис Хайд вер-

но отметил, что, если трикстер не соотносится с сакральным, он просто жулик. Трикстеры как порождение неопределённости, ризомности, неоднозначности отражают в своих поступках сложности утверждения нового быта, смыслов жизни, умения считаться с интересами других и т.д. Это, в первую очередь, эренбургский Хулио Хуренито, Иван Бабичев — изобретатель «Офелии» из «Зависти» Олеси, Воланд со свитой — эдакий многоликий трикстер, Веничка из «Москва-Петушки», Василий Теркин. Они очень разные, и при этом они все трикстеры. Показательны в этом отношении советские кино- и телеперсонажи: большевик Максим из трилогии о Максиме, Юрий Деточкин (1966), водопродчик Афоня (1973). К этому же ряду примыкают и герои советского детства — Буратино, Незнайка, Чиполино, Карлсон, Винни-Пух, Чебурашка, Шапокляк и Кот Матроскин, двойник Электроника Сыроежкин и даже первая постсоветская культовая героиня Машенька.

Немногочисленные сведения о трикстерах содержатся в статьях и монографиях с выраженным «трикстерным» уклоном (Л. Абрамян «Ленин как Трикстер», М. Липовецкий «Трикстер и закрытое общество» [49], Я. Чеснов «Колдуны и тинэйджеры в гипертексте девиантности», Н.В. Ковтун «Богоборцы, фантазёры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина» [17] и другие).

Дефиниция «Культурный герой» как понятийная абстракция, являющая себя в качестве культурной универсалии, вбирает в себя типичные характеристики культурного опыта индивида, продиктованные состоянием философии и культуры в конкретный период развития истории, что позволяет обосновать поведение культурного героя наших дней и выявить некоторые черты, унаследованные им от прошлых исторических эпох и засвидетельствовать новые,

только ему присущие черты («коллажность», «подиумность», цинизм, самоирония и т.д.) за счёт дополнительных коннотаций. Культурный герой предстаёт как рационально-теоретический конструкт-универсалия, который, возникая в социальности, может на конкретных этапах культурной истории быть способным являться «предметно» (постклассика). Вводимое определение и его аргументация, однако, не исключают традиционного (более узкого), согласно которому культурный герой есть персонаж литературного (мифологического) нарратива.

Главным наполнением современного мировоззренческого мифа в социальном ракурсе оказывается неолиберализм, основой мифологической конструкции которого являются демократические составляющие. Одним из существенных организующих установок современных мифологических конструкций оказывается переключение внимания массового потребителя своей продукции с глубинных проблем социума и культуры на бытовые ситуации, схемы которых «предлагают» своим поведением культурные и народные герои. Как отмечает М. Ямпольский, современная экранная культура оказывается новым способом построения ценностной системы мировоззренческих координат, а также утверждения новых стереотипов взаимоотношений человека с социумом и миром культуры. О.Ф. Нечай верно отметила важную особенность массовой культуры при создании образов культурных героев — использование фольклора для изложения проблемных ситуаций. Опора на фольклорность и мифы является одним из мощных стимулов неизменной популярности многих произведений массовой аудиовизуальной медиакультуры. Причем многие из жанров массовой культуры сохраняют в своей структуре основные составляющие мифа как формы целостного массо-

вого переживания действительности, неподвластной логике практического опыта... Преобладающее большинство из этих жанров выступает как совокупный современный миф со всеми его атрибутами и особенностями оформления.

В.Я. Пропп, исследовав сотни сказочных сюжетов, выделил 31 тип основных событий и характеров персонажей с ограниченным набором их ролей (семь ключевых персонажей и семь ключевых ролей), между которыми определенным образом распределяются конкретные герои со своими функциями. Каждый из семи действующих лиц (герой, ложный герой, отправитель, помощник, антагонист/вредитель, даритель, царевна или ее отец), имеет свой круг действий, т.е. одну или несколько функций [34, с. 24–49]. Дальнейшие исследования ученых [(Эко, Зоркая, и др.)] доказали, что подходы В.Я. Проппа вполне применимы к анализу многих медиатекстов, включая практически все произведения массовой медиакультуры (литературные, кинематографические, телевизионные и пр.).

Во многих популярных медиатекстах в той или иной мере чувствуются отголоски библейских мотивов, древнегреческих мифов, сказок о Золушке, Красной Шапочке, Змее Горыныче, Синей Бороде, Али Бабе и сорока разбойниках и т.п. Безусловно, аудитория может не замечать этого и неосознанно тянуться к сказочности, фантастическому действию, мифологическим героям... Воспользовавшись схемой В.Я. Проппа, У. Эко [47] подверг культурно-мифологическому и структурному анализу серию шпионских романов Я. Флеминга о Джеймсе Бонде (за последние полвека практически все они были экранизированы, порой даже по нескольку раз, что повлекло за собой целый шлейф пародий на «бондиану»). В результате была вычленена следующая стереотипная сюжетная схема:

1. Бонд получает задание.
2. Злодей встречается с Бондом.
3. Бонд создает первые препятствия Злодею, либо наоборот.
4. Бонд встречает женщину/красотку.
5. Бонд использует женщину (обольщение, овладение).
6. Злодей берет в плен Бонда (с женщиной или без нее).
7. Злодей пытается Бонда (с женщиной или без нее).
8. Бонд побеждает Злодея.
9. Бонд наслаждается женщиной.

Вместе с тем, опора на фольклор, развлекательность, зрелищность, серийность и профессионализм авторов еще не решает проблемы масштабного успеха медиатекста массовой культуры, так как популярность зависит от гипнотического, чувственного воздействия на зрителя через создание произведений многоуровневого построения, рассчитанного на восприятие людей самого различного возраста, интеллекта и традиций. Вместо примитивного приспособления под вкусы «широких масс» угадывается «тайный подсознательный интерес толпы» на уровне «иррационального подвига и интуитивного озарения» [5, с. 11].

Проблема культурного героя в СМИ, особенно экранного исполнения, стала предметом дискуссии в гуманитаристике, что позволяет считать присутствие архаического мышления в современной мыследеятельности необходимым звеном в его функциональной целостности и никакой демифологизации в данном аспекте не наблюдается. Для того, чтобы выявить специфику культурного героя в современном мифотворчестве и смыслообразовании, необходимо определить локусы действия всех перечисленных аспектов анализа универсалии «Культурный герой» и отличие его образа от героев из народа.

Роль героев от народа в экранных произведениях — вдохновлять простых людей на свершение нравственных поступков, заражать их творческой энергией созидания. Герои своими делами показывают, что идеальное совершенство не есть некая недостижимая цель, и представляет собой нечто такое, чего может достичь обычный человек. Не культурный герой, а герой нашего времени — реальный человек, почитаемый современниками. Значение понятия «носитель культурных благ» сдвинулось в сферу почитания, культа, образца для подражания. Здесь есть общие моменты — предназначение деятельности народного и культурного героя, а именно — быть эталоном, образцом, кумиром.

Антигерой — противник мифического культурного героя. В целом он является антагонистом, через деятельность которого высвечиваются те положительные деяния, которые совершает герой. В исследованиях понятию «антигерой» уделялось очень мало внимания. Однако именно здесь заключено основное правило мифологического смыслообразования — бинарность мифа. Именно бинарность позволяет оттенить глубже и яснее и положительные, и отрицательные стороны действий культурного мифического героя, которым следует или не следует подражать, идентифицировать себя с ним, или нет.

Таким образом, «мифический антигерой» необходим для того, чтобы четче прояснить как социально значимые смыслы существования культурного героя в мире, так и лично значимые («победить своих драконов — установить мир и гармонию в душе»). Таков внешний пласт действий антигероев. Внутренние действия и борьба героя и антигероя переплетаются, заменяются новыми значениями, важными в конкретной исторической ситуации, образуя «модель смысловой матрешки». Если коротко, то смысл

этого метода заключается в том, что каждый из соединяемых образов остается свободным, в дальнейшем на части этого образа можно записать другие образы — средние по размеру.

Для чего нужен образ культурного героя в современном мифологическом смыслообразовании? Он отвечает насущным потребностям в идеалах, которые необходимы человеку. Современный культурный мифический герой задает определенные смысловые координаты, являющиеся ориентирами в сферах жизни человека, глобально-значимые смыслы настоящего и будущего. Это харизматический герой, тайный «помазанник небес».

Сегодня индустрия культуры состоит в выражении господствующего духа эпохи, а ее нематериальным началом является идеология.

Государственная идеология требует образцов, эталонов для подражания масс. Они представляют собой долгосрочную государственную программу национальной идентификации, защиты национальной самобытности и суверенитета применительно ко всей совокупной массе граждан, сознающих себя единым субъектом политики и истории. Для объединения требуется постоянное воспроизводство и трансляция глобальных смыслов истории данного государства в пространстве Родины-Державы, включение учения о его истоках и прародителях нации и его актуальном политическом воплощении — главе государства и его помощниках в противостоянии недоброжелателям Родины. При этом идеология строится через архетип Великой Семьи, что соединяет старую мифему подвижничества, конкистадерства с новыми смыслами (борьба не с кем-то, а во имя).

Культурный герой — важная фигура мифологического смыслообразования. Он одновременно несет в себе функции



новообразования — нации, государства, «будущего золотого века», объединяя в единое целое нацию, народ как единую семью. Он — центральная точка общественно значимых смыслов, образует иерархию героев вокруг себя. Это герои-помощники, соратники, помогающие в противостоянии с антигероями и транслирующие заданные смыслы в массы, и идеологические герои «из народа», близкие обычному человеку, эталоны образцового поведения в условиях «дружной семьи». Они не творят смыслы, они воплощают их в обычной жизни, олицетворяя преданность заданным координатам действия.

### **Выводы по второй главе**

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Культурные герои как определители матрицы социального поведения являются кристаллизаторами идеалов и трансляторами их в координатах смыслообразующей деятельности рядового человека. Задача культурного героя — постоянно действовать в позитивном, творческом согласии с прошлым, настоящим и будущим, стараться сохранять то, что способствует развитию жизни, противостоять тому, что этому не способствует. Мифотворчество проявляется через действия новых культурных героев, транслирующих определенные модели поведения. Миф выступает в таком аспекте средством массовой коммуникации, приводящим к распространению одной и той же культурной продукции, одних и тех же стереотипов действия. Совпадение «вечных» мифических смыслов и «актуальных» — вот что характеризует современного героя и экранного СМИ.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Культурный герой — это универсалия культуры, поэтому его облик и деятельные помыслы зависят от стиля философского мышления, в рамках которого он конструируется. В лекции была предпринята попытка представить отдельные исторические типы культурного героя, вбирающие в себя типичные характеристики культурного опыта индивида, продиктованные состоянием философии и культуры в конкретный период развития истории.

Типология позволяет обосновать Культурного героя наших дней — выявить некоторые черты, унаследованные им от прошлых исторических эпох и засвидетельствовать новые, только ему присущие черты («коллагность», «подиумность», цинизм, самоирония и т.д.). Будучи социально детерминированным, культурный герой никогда не равен самому себе и в разное время он выглядит различным образом. В целом, можно выделить как минимум два экстенсиональных периода: «метафизический» (Античность, Средневековье, Просвещение) и «постметафизический» (конец XIX века – наши дни). В каждом из этих периодов превалирует определённый тип культурного героя (в метафизике — Подвижник, Конкистадор, принимающие на себя стиль власти предельного начала, в постметафизике — Трикстер как порождение неопределённости, ризомности, неоднозначности). Типы Культурного героя служат априорными формами конституирования реального и культурного опыта индивида.

Что касается современного культурного героя, то его интерпретация осуществлена в ситуации, когда он являлся предметом интереса лишь литературного и публицистического дискурсов. В лекции он становится предметом междисциплинарного исследования, которое стало возможным лишь потому, что было обращено внимание на философский и культурологический фон конструирования ведущей категории. В силу этого открыто новое видение культурного героя и новые возможности его позиционирования, в частности в экранных СМИ.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК



1. Альбедиль, М.Ф. В магическом круге мифов / М.Ф. Альбедиль. – Москва, 2002. – ISBN 5-93437-101-0.
2. Бауман, З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. – Москва: Логос, 2005. – 390 с. – ISBN 5-98704-075-2.
3. Беляев, Д.А. К вопросу понимания идеи Сверхчеловека в философии Ф. Ницше / Д.А. Беляев // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 4. – С. 42–44.
4. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – Москва: Добросвет, 2000. – 258 с. – ISBN 5-7913-0028-X.
5. Богомолов, Ю.А. Кино на каждый день / Ю.А. Богомолов // Литературная газета. – 1989. – № 24. – С. 11.
6. Бубырь, Н.В. Маски русского рока: шут, скоморох, юродивый / Н.В. Бубырь // Литературоведческий сборник. – 2005. – С. 196–206.
7. Вельш, В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш. – Москва, 1992. – С. 109–136.
8. Веряскина, В.П. Концепт «образцового человека» / В.П. Веряскина // Человек. – 2004. – № 4. – С. 49–63.
9. Вохмянин, Д.В. Понятие универсалий / Д.В. Вохмянин // Перспективы науки. – 2011. – № 10(25). – С. 177–181.
10. Гаврилов, Д.А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д.А. Гаврилов. – Москва: Социально-политическая мысль, 2006. – 239 с. – ISBN 5-902168-72-4.
11. Гёте, И.В. Фауст / И.В. Гёте. – Москва, 1969. – ISBN 978-5-255-01634-1.
12. Гречко, П.К. Идентичность – постмодернистская перспектива / П.К. Гречко // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т. IV. – С. 171–190.

13. Губанов, О.А. Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние / О.А. Губанов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 3. – С. 103–107.
14. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль. – Москва: Академический проект, 2009. – Кн. 1. Общее введение в чистую мифологию. – 489 с. – ISBN 978-5-8291-1042-0
15. Рассел, Б. Философский словарь разума, материи, морали / Б. Рассел. – Киев, 1996.
16. Зоркая, Н.М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой коммуникации и репродуцированное искусство / Н.М. Зоркая. – Москва: Искусство, 1981. – 167 с.
17. Ковтун, Н.В. Трикстер как герой нашего времени (На материале русской прозы второй половины XX–XXI века) / Н.В. Ковтун. – Москва: ФЛИНТА, 2022. – 408 с. – ISBN 978-5-9765-5140-4.
18. Конев, В.А. Проблема универсалий в новом повороте / В.А. Конев // Идея университета и топос мысли. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2005. – С. 20–32. – ISBN 5-86465-374-8.
19. Конев, В.А. Модусы субъективности в культуре / В.А. Конев // Вестник Самарского государственного университета. – 2014. – № 1 (112). – С. 9.
20. Косарев, А.Ф. Философия мифа: мифология и её эвристическая значимость / А.Ф. Косарев. – Москва: ПЕРСЭ, 2000. – 160 с. – ISBN 5-9292-0003-3.
21. Кун, Н.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима / Н.А. Кун. – Санкт-Петербург: Кристалл, 2003. – 574 с. – ISBN 978-5-960306-01-0.
22. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – Санкт-Петербург: Питер, 2018. – 352 с. – ISBN 5-7983-054-3; ISBN 978-5-4461-0856-5.
23. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Москва: Наука, 1985. – 536 с. – ISBN 5-86465-374-8.

24. Левяш, И.Я. Базовые универсалии культуры: сущность, структура, динамика / И.Я. Левяш // Сетевое сообщество «Российская культурология». – URL: <http://www.culturalnet.ru/main/allfiles/640> (дата обращения: 22.12.2011).
25. Липовецки, Ж. Эра пустоты или эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2001. – 330 с. – ISBN 5-93615-012-7.
26. Маклюэн, Г.-М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Г.-М. Маклюэн. – Москва: Кучково поле, 2011. – 464 с. – ISBN 5-86090-102-X.
27. Мамедова, Н. Москва Проблема универсалий в культуре / Н. Мамедова // Научный Вестник МГТУ ГА. – 2008. – № 129. – С. 48–52.
28. Мелетинский, Е.М. Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе) / Е.М. Мелетинский // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky15.htm> (дата обращения: 05.07.2010).
29. Найдорф, М.И. Введение в теорию культуры: Основные понятия культурологи / М.И. Найдорф. – Одесса: Друк, 2005. – 192 с.
30. Неретина, С.С. Пути к универсалиям / С.С. Неретина, А.П. Огурцов. – Санкт-Петербург: РХГА, 2006. – 1000 с. – ISBN 5-88812-219-X.
31. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего / Ф. Ницше / Сочинения: в 2 т. – Москва: Мысль, 1996. – Т. 2. – С. 238–405. – ISBN 5-91181-042-5.
32. Левин, Г.Д. Проблема универсалий. Современный взгляд КАНОН / Г.Д. Левин. – Москва, 2005. – 224 с. – ISBN 5-88373-174-0.
33. Пропп, В.Я. Русский героический эпос / В.Я. Пропп. – Москва: ЛитРес, 2021. – 850 с. – ISBN 978-5-389-19422-9.
34. Пропп, В.Я. Поэтика фольклора / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 1998. – ISBN 5-87604-065-7.

35. Разлогов, К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса / К.Э. Разлогов // Экранная культура. Теоретические проблемы. – Санкт-Петербург: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2012. – С. 9–37. – ISBN 978-5-86007-681-5.
36. Разлогов, К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К.Э. Разлогов // Мир искусства. – 1999. – № 9. – С. 87–91.
37. Радин, П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев / П. Радин. – Санкт-Петербург: Евразия, 1999. – 286 с. – ISBN 5-8071-0028-X.
38. Слотердайк, П. Критика цинического разума / П. Слотердайк. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001. – 517 с. – ISBN 978-5-9757-0422-1.
39. Пирс, Ч.С. Из работы «Элементы логики» / Ч.С. Пирс // Семиотика. – Москва, 1983. – С. 171. – ISBN 5-8291-0104-1.
40. Стейнбек, Дж. Легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола / Дж. Стейнбек. – Москва: ЭКСМО, 2010. – 604 с. – ISBN 978-5-699-42782-6.
41. Стёпин, В.С. Философский анализ универсалий культуры / В.С. Стёпин // Гуманитарные науки. – 2011. – № 1. – С. 8–15.
42. Соловьёв, В.С. Идея сверхчеловека / В.С. Соловьёв // Современное издание: Соловьёв В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. – Москва: Мысль, 1988. – С. 626–634. – ISBN 5-244-00192-2; ISBN 5-244-00194-9.
43. Топоров, В.Н. Мировое древо: Универсальные знаковые комплексы / В.Н. Топоров. – Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 2. – 496 с. – ISBN 978-5-9551-0405-8.
44. Топорков, А.Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие / А.Л. Топорков. – Москва: ИНДРИК, 1997.
45. Тульчинский, Г.Л. Жуть и путь, или Опыт обыденного философствования / Г.Л. Тульчинский // Фигуры танатоса: Искусство умирания. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 1998. – С. 152–168. – ISBN 5-288-01607-0.

46. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Москва, 1997. – 45 с. – ISBN 5-88059-021-6.
47. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с. – ISBN 5-86708-114-1.
48. Ямпольский, М.В. Poleмические заметки об эстетике массового фильма / М.В. Ямпольский // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12–13 октября 1987. – Москва: Союз кинематографистов, 1987.
49. Липовецкий, М. Трикстер и закрытое общество / М. Липовецкий // НЛО. – Москва, 2009. – № 1. – С. 224–240.
50. Ясперс, К. Истоки истории и ее цель / К. Ясперс. – Москва: АН СССР, (ИНИОН), 1978. – 211 с.



*Учебное издание*

***Баркова Валентина Васильевна***

**Культурный герой как универсалия:  
сущность, содержание, явление**

**Лекция**

ISBN 978-5-907790-54-4

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ  
Протокол № 29 от 2023 г.

Издательство ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор Е.М. Сапегина  
Технический редактор Т.Н. Никитенко

Подписано в печать 24.01.2024 г. Тираж 100 экз.  
Формат 60×84/16. Объем 3,5 уч.-изд. л. (5,1 усл. п. л.)  
Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69