

Научная статья

УДК 008.1/6

doi: 10.47475/1994-2796-2024-491-9-57-67

## **АРТЕФАКТЫ НАСЛЕДИЯ КАК ОБЛАСТЬ ТВОРЧЕСТВА И ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПАМЯТИ В МЕНЯЮЩЕЙСЯ КУЛЬТУРЕ**

**Владимир Иванович Ионесов**

Самарский государственный институт культуры, Самара, Россия, acdis@mail, 0000-0002-6175-5904

**Аннотация.** В современной науке о культуре отчётливо позиционируется поворот в сторону изучения предметного мира людей, артефактов социальной повседневности, новых визуальных стратегий коммеморации и коммуникативных практик в диалоге человека и вещи. Особо акцентируется внимание к исследованию генетических истоков, символического обмена и способов репрезентации наследия и прочих образцов материальной культуры в быстро меняющемся социуме. Вещи предстают в культуре не только как пассивные телесные константы, но и как активные проводники актуальных перемен, действующие персонажи, драйверы коммуникации, вдохновители творчества, генераторы нового опыта переживания и беспрестанные нарушители спокойствия. Приходится признать, что предметы материальной культуры в своих исторических и культурологических проекциях могут рассказать нам иногда больше, чем мы знаем о них и через них о себе. Синдром беспокойства вещами в современной культуре усиливается под воздействием новых цифровых технологий. Вещь разрывает свою телесную оболочку, выходит из неё, преобразуется и сцепляется с иными формами и артикуляциями культуры. В этом процессе вещи обретают разнонаправленное движение, изменяются их значения, позиции, модусы, статусы, возможности. Виртуализация социокультурного контента меняет также представления о пространстве и времени, прошлом и настоящем, традициях и инновациях, наследии и современности. В такой ситуации неизбежно возникают новые очаги напряжённости и неопределённости в культуре. В данной статье предпринята попытка прояснить некоторые аспекты трансформации вещей в контексте предметной визуализации памяти и креативных практик репрезентации наследия.

**Ключевые слова:** культура, вещь, предметный мир, наследие и современность, традиции и инновации, трансформация, визуализация памяти, творчество

**Для цитирования:** Ионесов В. И. Артефакты наследия как область творчества и визуализации памяти в меняющейся культуре // Вестник Челябинского государственного университета. 2024. № 9 (491). С. 57–67. DOI: 10.47475/1994-2796-2024-491-9-57-67.

Original article

## **ARTEFACTS OF HERITAGE AS A FIELD OF CREATIVITY AND VISUALIZING MEMORY IN CHANGING CULTURE**

**Vladimir I. Ionesov**

Samara State Institute of Culture, Samara, Russia, acdis@mail.ru, 0000-0002-6175-5904

**Abstract.** In modern science of culture, a turn towards the study of the thing's world of people, artifacts of social everyday life, new visual strategies of commemoration and communicative practices in the dialogue between man and thing is clearly positioned. Particular attention is paid to the study of genetic origins, symbolic exchange and ways of representing heritage and other examples of material culture in a rapidly changing society. Things appear in culture not only as passive bodily constants, but also as active agents of current changes, active characters, drivers of communication, inspirers of creativity, generators of new experiences and troublemakers. Objects of material culture in their historical and cultural projections can sometimes tell us more than we know about them and through them about ourselves. The syndrome of anxiety about things in modern culture is intensifying under the influence

of new digital technologies. A thing breaks its corporeal shell, comes out of it, is transformed and adheres to other forms of culture. In this process, things acquire multidirectional movement, their meanings, positions, statuses, and possibilities change. Virtualization of sociocultural content changes ideas about space and time, past and present, traditions and innovations, heritage and modernity. In such a situation, new centers of tension and uncertainty inevitably arise in culture. This article makes an attempt to clarify some aspects of the transformation of things in the context of object-based visualization of memory and creative practices of heritage representation.

**Keywords:** culture, thing, objective world, heritage and modernity, traditions and innovations, transformation, memory visualization, creativity

**For citation:** Ionesov V. I. Artefacts of heritage as a field of creativity and visualizing memory in changing culture. *Bulletin of the Chelyabinsk State University*. 2024;(9(491):57-67. (In Russ.). DOI: 10.47475/1994-2796-2024-491-9-57-67.

### Введение

Предметный мир предстаёт в культуре не только как искусственно созданная материальная оболочка социума, но и как способ визуализации памяти и область творчества. Отношения людей и вещей окутаны густой сетью взаимообмена. Вещи «знают» о нас, на них печать человеческой руки, мысли, действия – они стареют, портятся, смотрят на нас «нашими глазами», а мы воспринимаем их отображёнными образами в наших головах. Вещи, пожалуй, лучший материал для расшифровки культурных кодов. «Запечатлённые образы варьируют в разных культурах. И если найти их источник, каким-то образом расшифровать элементы культуры и обнаружить, какие за ними скрываются эмоции и смыслы можно многое понять в поведении людей и межкультурных различиях» [10, с. 20]. Культурологический подход и метод культурно-генетической интерпретации представляется наиболее эффективным для прояснения изучаемых аспектов трансформации артефактов культуры в контексте визуализации памяти и креативных практик репрезентации наследия.

Встаёт вопрос о темпоральной вместилища вещи в контексте понятий прошлое и наследие. Исторические артефакты культуры выступают как собрание следов времени, сквозь которые пробиваются вневременные шедевры — то есть образцы наследия. Здесь *наследие* осуществляет присутствие времени, переживание времени, тогда как *прошлое* как отсутствие времени, его недостаток, нехватку жизни. Прошлое и наследие сущностно различные понятия. В отличие от наследия, прошлое есть устаревшее настоящее, наследие же есть самостоятельная, вневременная манифестация культуры. Прошлое ещё удерживает в себе утилитарность, обычно уже функционально нарушенную, в то время как наследие свободно есть неутилитарная ценность. *Современность* прирастает не прошлым, как тако-

вым, но наследием, вневременным. В этом смысле прошлое – пережиток времени. Наследие — сохранившийся след жизни. Перевод прошлого в наследие (смена статуса) вещи — процесс культурной патримониализации, то есть социальная практика «оживления» прошлого, его коммеморации или «музеефикации» культуры по М. Б. Ямпольскому [13, с. 84].

Очевидно, что вещи движутся вместе с человеком, как в пространстве, так и во времени. Больше того, сама трансформация вещи и возможна только в пространстве и во времени, а не как иначе. В одной из своих статей я условно выделяю десять циклов предметной трансформации артефактов [5]. Каждый цикл выражает отдельный контекст бытования вещи, где предмет привязан к определённой исторической ситуации как в пространстве, так и во времени. Вместе с тем, именно эта онтологическая привязка к пространству и времени вынуждает нас в постижении смысла вещи мысленно вырывать её из этого «заточения», превращая вещь в некий идеальный шаблон, имажинативный образ. Это означает, что есть вещь в виде конкретного артефакта, т.е. функционально привязанного к своему месту и времени, и есть вещь как абстракт, понятие, которое всегда шире конкретного времени и места [14]. Мы знаем много разных вещей, у которых есть имя: к примеру: древний каменный амулет, статуя Зевса, песочные часы, картина Рафаэля, дуэльный пистолет Дантеса, кепка Ленина, пластинка «Abbey Road» Битлз, мобильник и пр. — они все разные, но их всех объединяет нечто общее, без чего мы бы не называли их вещами, и это общее (неизменное) и есть *вещь* как категория, как неделимая сущность.

Вещь фиксирует в себе присутствие времени, образ времени, опыт переработанной (определённой) жизни. Нельзя не обратить внимание на то, что всякая вещь собирается из материалов и частей прошлого, но при этом служит настоя-

щему и всегда устремлено своей целевой миссией (предназначением) в будущее [7; 16]. Возьмём для примера обычную шариковую авторучку. Данное изделие состоит из пластикового пишущего узла или сменного стержня, который заполнен чернилами в виде пасты. На конце стержня размещён пишущий наконечник (подшипник) в виде маленького шарика. Стержень помещён в пластиковый или металлический корпус, который иногда имеет элементы декора (цвет, орнамент, надписи, рисунки). На корпус надевается колпачок. Всё это означает, что ручка соединяет в себе набор составных деталей, которые были изготовлены до того, как пишущее изделие обрело свой готовый вид. При этом каждый элемент ручки есть специфическая не извлекаемая атрибуция, которая не может быть отделена от всех других частей вещи, без разрушения всей её конструкции (целостности). Для функционирования любого материального объекта требуется свой определённый порядок сборки. Возможность надлежащего использования вещи в полной мере зависит от того, правильно ли мы её собрали. Неправильно собранная вещь — окажется неисправной и использовать её по назначению будет затруднительно.

Значимым представляется и ещё один момент в продолжении вышеотмеченного. Действительно, настоящая шариковая ручка, произведена из отдельных компонентов, создание которых предшествовало её появлению. Без материалов, произведённых в прошлом, авторучку не из чего было бы собирать. Эти материалы (части), собравшись вместе и образуют вещь, предназначенную для работы в настоящем. Следовательно, чтобы готовое изделие эффективно выполняло свою функцию в настоящем, необходимо иметь в упорядоченном виде соответствующие образцы прошлого, из которых вещь состоит. Образно говоря, чем полнее и правильнее собираются в вещи её составные части — то, что было сделано в прошлом, тем с большей функциональностью готовое изделие включается в настоящее и служит будущему. Такую теоретическую установку следует рассматривать и как необходимое условие для более широкого ракурса связи времён, взаимодействия традиций и инноваций в культуре, в том числе, в контексте эффективного включения исторического наследия в современные культурные практики. Если мы нарушаем порядок сборки образцов наследия — мы, тем самым, разрушаем его связь с настоящим и лишаем его возможности содействовать решению насущных

запросов сегодняшнего дня. В этом случае, образцы наследия перестают служить актуальному современному, превращаясь в необитаемые и рудиментарные островки культуры.

### **Обсуждение**

По мнению Ж. Бодрийера, любой артефакт культуры «демонстрирует свою двойственность: он и подаёт надежды, и разочаровывает; хотя субъекту кажется, будто он изменяет ситуацию к лучшему, создавая изобилие вещей, нагромождая их друг на друга, его действие лишь умножает количество препятствий развёртыванию отношений. Первое время предметы способствуют нашему общению, затем пролиферация предметности с неизбежностью его блокирует. Роль предметов, стало быть, весьма драматична — они являются активными игроками там, где разрушается любая простая функциональность» [1, с. 12–13]. Люди и вещи в коммуникативном пространстве культуры взаимодополняют друг друга, вступая в символический обмен они образуют между собой систему различных социальных маркеров, институций, мифологем, прерогатив и полномочий. Предметы как бы очеловечиваются людьми («по одежке встречают»), тогда как люди опредмечиваются артефактами культуры («своя рубашка ближе к телу»).

Между тем, экспансия вещей в современной культуре зачастую подавляет свободу творчества и делает человека заложником предметов, которыми он себя окружает. Вероятно, прав Даниэль Иррганг, настаивая на том, что человек способен освободиться от своей зависимости от вещественного мира через саморефлексию, постоянно меняя свой характер и поведение. Здесь может помочь художественное воображение и искусство. Лишь в этом случае возможна «революция, освобождающая человека от овеществляющих его объектов» [12, с. 17]. Взаимопроникновение человека и вещи в современной культуре делает предметный мир в антропоцентрическом измерении весьма информативным источником для культурологического познания. Люди и вещи в процессе соприкосновения перенимают черты и свойства друг друга [14–15]. Человек творит вещи по своему подобию в меру своих потребностей, предпочтений и способностей. Тогда как вещь в процессе своего бытования в культуре удерживает в себе память о своём творце, хозяине, пользователе.

Запечатлённые и закодированные в вещах образы варьируют в культурах в зависимости от тех или иных этносоциальных контекстов. Но «если

найти их источник, каким-то образом расшифровать элементы культуры и обнаружить, какие за ними скрываются эмоции и смыслы, то, по мнению К. Рапая, можно многое понять в поведении людей и межкультурных различиях» [10, с. 20].

Мир вещей в своих исторических и современных трансформациях выражает сложный путь поступательного движения от «голового» человека к опредмеченной природе — культуре и от культуры к опредмеченному человеку. Причём этот процесс идёт по нарастающей и в ряде аспектов в нём можно усмотреть определённую гуманистическую направленность. Что же есть нравственного в этой трансмиссии исторических артефактов культуры? По мнению В. Н. Топорова «“Человеческое” в вещи — в той ауре духовности и душевности, которыми человек добровольно и свободно делится с вещью, как бы умаляясь и снисходя к ней. Условия соглашения определяются самим актом передачи “человеческого”: вещь выигрывает в том отношении, что “заражается” человеческим, приобретая новое “вневещное” измерение помимо исходного фонового “вещного”; человек выигрывает в том, что распространяет “человеческое” и вне себя, с тем чтобы и вещь могла теперь свидетельствовать о нем и с большим правом включиться в процессы формирования ноосферы. Под этим углом зрения множество вещей получает еще один принцип, в соответствии с которым происходит возрастание организации “вещного” космоса» [11, с. 93].

Культура как укрощённая и опредмеченная внешняя среда всё отчётливее инкорпорируется вовнутрь человека, овладевая своим создателем и становясь частью его тела. Об этом свидетельствует усиливающаяся тенденция миниатюризации, транспортабельности, мобильности и доступности предметного мира. Данный синдром убедительно атрибутируется многочисленными артефактами современной информационной культуры и воздействует на её ценностно-символические и дизайнерские стратегии. Наблюдается переход от предметной оболочки к образу, от артефакта к знаку, от вещи к не-вещи. В цене всё сильнее растут информационные продукты, нежели их материально-предметное обрамление. Форма переходит к контент, контент — в процесс. «Окружающие нас вещи уменьшаются, происходит «миниатюризация»; они становятся всё дешевле, в то время как окружающие нас не-вещи всё разрастаются, и происходит «информатизация». Эти не-вещи одновременно неуловимы и вечны» [12, с. 119].

Миниатюризация предметного мира культуры осуществляется через переход к вещам-трансформерам, артефактам-гибридам или органическому минимализму. Вещи скрещиваются, появляются объекты-трансформеры, в которых форма и процесс срастаются и образуют одно целое. Данный вещественный переход уместно назвать *предметной транспликацией* как своего рода взаимопроникновение мира людей, мира вещей и мира природы. Продуктами предметной транспликацией становятся гибридные объекты в виде человек-вещь, вещь-человек (наноробот, чат-бот). Вещь антропоморфизмуется и персонифицируется, тогда как человек — овеществляется и оцифровывается. Высокотехнологичные программы уже сегодня осуществляют сканирование предметного мира культуры в формате 3D и 4D, включая объекты со сложной пространственной геометрией. Люди и вещи зачастую просто не успевают друг за другом. Знаменитый дизайнер Карим Рашид замечает, что «наш мир от нас безнадежно отстал. Когда ты делаешь по-настоящему новаторскую вещь, ты вынужден помещать её в устаревший контекст. Но вещи сами способны изменять пространство. Я отталкиваюсь от вещи и иду к пространству» [9]. По словам Ю. Поповой, в своём дизайнерском творчестве Карим Рашид «скрещивает предметы и выращивает гибриды вроде модульных штук. Поставишь вертикально — будут полки-светильники, положишь на пол — столы-светильники. Предел этих селекционных экспериментов проект Softscape — пол, который, когда надо, вспучивается, экраном, столом, стулом. И когда надо — “всасывает” их обратно» [9].

Кроме того, в информационной культуре заявляет о себе цифровая транслокация и телепортация вещей, что настойчиво переводит данный процесс из фантастики в реальность. Безусловно, такая предметная реорганизация обостряет проблему поведения человека, его социального и ментального реагирования на экспансию цифровых технологий и виртуализацию материальной среды. Все эти инновационные вторжения сориентированы на потребительские запросы людей, но одновременно виртуализируют культуру, разрывают сложившиеся привычные связи, и сцепления. Дистанционные и пролонгированные сущности подавляют и подменяют прямые контакты между людьми. Но В. Флюссер ставит вопрос о том, что «что это будет за человек, который вместо того, чтобы взаимодействовать с вещами, будет взаимодействовать с информацией,

с символами, кодами, системами, моделями?» [12, с. 116]. Здесь уместно вспомнить Арнольда Гелена, который в своей концепции дистанционной этики предупреждал о грядущем разрыве между прямым соприкосновением человека с физическим миром и опасным отстранением от него через опосредованные и виртуальные формы коммуникации.

Ведь искусственный интеллект (нейросети) почти приравнивает возможности человека и предмета, а иногда и подчиняет первого — второму. Эта проблема может отчасти нивелироваться тем, что и вещи всё сильнее инкорпорируются в человека, антропоморфизируются в своём композиционном и функциональном назначении. Арт-объекты уподобляются не только человеку, но и природе, создавая новые формы коммуникации между индивидуумом, вещью и окружающим миром. Возможно, креативные стратегии *предметной транспликации*, в симбиозе социальных, вещественных и природных сущностей позволяют культуре сформировать новую более жизнеспособную модель диалога человека и вещи.

Примером могут служить арт-объекты, созданные британцем Россом Лавгроувом — признанным экспериментатором и арт-проектировщиком органического минимализма. Предметы Лавгроува не просто подражают живым организмам, например, имитируя человеческое тело, но они прикрепляются к человеку, подстраиваются и подгоняются под него, «компьютерная мышка» сама залезает под ладонь, подлокотники подхватывают руки, стол и этажерки нежно льнут к телу [4]. Формы его предметов столь же эмоциональны, сколь и эргономичны. По существу, предметная миниатюризация и транспликация вещи знаменуют процесс срастания культуры и природы.

Вещь также выступает способом транспортировки времени, перевода прошлого в будущее и обратно — в прошлое. Современность в известном смысле «ломает» форму вещи и стирает различия, которые исходят от вещей, точнее их форм. Сама по себе вещь, стягивается и удерживается своей формой, не позволяя новому стать новым. Здесь есть и ещё один аспект развиваемой темы. Процесс исчезновения формы влечёт за собой исчезновение времени, будущего. в этих условиях актуализируется возрастание роли памяти. Как замечает М. Б. Ямпольский: «Возрастание роли памяти, связанное с “исчезновением будущего”, имеет важные и экономические последствия» [13, с. 40]. В этой связи усиливается роль художественных средств в стратегиях продви-

жения культуры. Запускается процесс реорганизации символических и коммуникативных ценностей. «Искусство — по словам Н. Буррио, — перепрограммирует современный мир» [2, с. 5]. В результате переформируются взаимодействия между традициями и инновациями, предметными и не предметными объектами, меморативными и привнесёнными (дополненными) сущностями.

Вещь по своей природе выражает соединение традиций и инноваций, то есть того, что уже имеется и через то, что делается, и того, что хочется получить, как саму производимую вещь, так и благодаря вещи, которая всегда делается для реализации какой-то цели. Разумеется, “старое” и “традиции” не всегда есть одно и то же. Под традицией в самом общем виде, следует понимать, способ воспроизводства (ретрансляции) императивов постоянства, т.е. некой формы, устойчивой структуры, выполняющей функцию стягивания и удержания в культуре [5]. Устойчивое не есть застывшее и неизменное, напротив именно благодаря постоянству как раз и становится возможным всякое развитие и преобразование. Вспоминаются слова А. Ф. Лосева о том, что в каждом становящемся есть нечто не становящееся. Любое изменение, всегда, так или иначе, осуществляется средствами традиции. И наоборот, если мы хотим подчеркнуть и сохранить традиции, мы должны развивать инновации. Традиции и инновации становятся конструктивными в отношении друг друга только при их встрече и взаимодействии. Как утверждал Д. Лампедуза «всё должно измениться, чтобы всё осталось по-старому».

Становится очевидным, что в быстро меняющемся мире вместо объектов всё чаще заявляют о себе процессы. С. Сонтаг утверждает, что «всё это вовсе не объекты, но процессы, — человеческая природа сегодня крайне усложнена» [Цит. по 8, с. 48]. В этой ситуации неизбежно возникают новые очаги напряжённости и неопределённости. Переход к не-вещам, процессам и виртуальным артефактам дезориентирует и сбивает с толку. По мнению В. Флюссера, «должна быть создана невещественная культура. Если бы нам это удалось, то не было бы больше забвения, и история человечества действительно стала бы представлять собой линейное движение прогресса, всё больше разрастающуюся память» [12, с. 119].

В условиях темпорального распада растут в цене вневременные вещи, к которым следует

отнести и артефакты наследия. Как уже было отмечено, наследие как вневременная (атемпоральная) данность, ценность и область культуры вовсе не есть её застывшая безжизненная часть, но сцепляющая сила, расширяющая границы современности.

Здесь важно ещё раз вернуться к вопросу о том, чем прошлое отличается от наследия. Прошлое и наследие содержательно близкие понятия, но сущностно выражают разные смысловые установки. Прошлое предстаёт в двух своих проекциях: 1) то, что уже прошло, пережито, утрачено, то есть нечто отсутствующее, прошедшее, ушедшее, пропавшее и 2) то, что осталось, дошло, сохранено, то есть нечто присутствующее, прибывающее, наличествующее, оставшееся, хранящее и удерживающее в себе время. Примером *первого* может быть всё то, что выпало из времени, было им унесло в небытие от разбитой чашки и снесённого здания до смерти человека и цивилизации. Здесь прошлое выражает убытие, лишение, исчезновение, утрату. Примером *второй* проекции, напротив, служит любой остаток, то, что, преодолев время было сохранено, иначе говоря, то, что прошлое удерживает в настоящем – от выставленной в серванте посуды, коллекции книг в шкафу или одежды в гардеробе до архитектурных памятников и прочих исторических достопримечательностей (как материальных, так и нематериальных).

По существу, в одном случае прошлое уносит, в другом – приносит. Настоящее проявляет себя благодаря именно тому прошлому (вторая его проекция), которое удерживает и поддерживает то, что однажды возникло и до сих пор пребывает в пространстве современности. В каждом образце настоящего «живёт» его прошлое (история). По этой причине настоящее становится видимым благодаря прошлому. Без него настоящее никак не может себя показать. невозможно. Мы видим то, что позволяет нам видеть именно прошлое. К примеру, глядя на внешний вид (индивидуальные особенности) человека — разрез глаз, цвет волос, телосложение и темперамент — мы всякий раз лицезреем то, что было передано ему от прежних поколений, его предков.

Следовательно, когда мы смотрим на настоящее, на нас всегда так или иначе смотрит прошлое. Можно сказать и так: *прошлое отражает, настоящее выражает, будущее пробуждает*. Прошлое как зарегистрированное, отработанное, освоенное, пережитое. Настоящее как оприходованное или активированное прошлое. Будущее как пролонгированное и ожидаемое настоящее. Насле-

дие и прошлое во многом связаны между собой. Но при этом есть между ними качественное различие. Всякое наследие прорастает из прошлого. Но не всякое прошлое дорастает до наследия.

По мнению М. Б. Ямпольского «Интенсивное и ускоряющееся производство прошлого, исчезновение актуального и направленного в будущее характеризует нашу эпоху» [13, с. 13]. Ускорение времени и учащение переходов есть процесс, который следует определить как синдром темпоральной транспликации. Этот процесс приводит к тому, что будущее исчезает или всё быстрее переводится в прошлое. Размывается и разрушается форма, ломается линия. Это «означает отказ от производства нового, которое являет себя только через различие в форме. Искусство замирает в неопределённости неартикулированного движения» [13, с. 101]. Там, где исчезает форма, нет производства нового, нет различия между новым и старым, видимое движение самоустраняется. Наследие выступает фактом культуры, который отменяет время.

В этом плане возрастает значение музея как культурной институции по транспортировке в современность и экспонированию образцов наследия. «Музеи и формируются как собрание следов времени, сквозь которые пробиваются вневременные шедевры» [13, с. 94], иными словами, образцы наследия. Наследие как бы осуществляет поглощение времени, переживание времени, торжество бытия над небытием. Тогда как *прошлое* лежит в плоскости отстранения времени и в известном смысле фиксирует недостаток, нехватку, смерть бытия.

Может ли прошлое быть современным? Утвердительный ответ на этот вопрос проистекает из двух императивов визуализации прошлого как наследия. Первый основан на приверженности всецело сохранять наследие как священный каркас культуры, а второй обращён к переквалификации и идентификации проблем сегодняшнего дня, к поиску в наследии намёков и подсказок для актуального разговора о настоящем. Именно второй императив служит определяющей мотивацией нашего интереса к наследию как идеальному воплощению и символической регистрации прошлого (Клэр Бишоп).

Как было отмечено в одной из моих работ, необходимо различать двойную направленность управления наследием или два важных действия в его музеефикации: (1) от современности к прошлому – сбор исторических образцов по визуализации памяти и (2) от артефактов наследия к актуальным культурным практикам [15].

В музеефикации наследия генерируется и различаются два набора ценностей, которые основаны на: а) функции удержания (охранительные ценности, культурные константы) и б) функции продвижения (ценности новаторского характера, инновации). В процессе музеефикации и визуализации наследия важно также различать и учитывать коммуникативные свойства артефактов наследия, их историческую предметность и содержательные нарративы [14–15].

Каждый экспонат наследия, представленный в музее, содержит как минимум две поучительные (познавательные) истории.

- Первичный нарратив является основным, он рассказывает о происхождении и бытовании артефакта в конкретной исторической культуре (времени).

- Вторичный нарратив описывает процесс регенерации и переноса артефакта в музейное пространство (это превращение исторического артефакта в экспонат).

Эти два нарратива включают серию событий и переживаний, часто драматических и познавательных. Таким образом, у каждого выставочного артефакта есть своя уникальная миротворческая история, которая может научить диалогу и сближению культур. Нельзя забывать о том, что «запас культурной среды крайне ограничен в мире, и он истощается со всё прогрессирующей скоростью» (Д. С. Лихачёв).

В культуре следует выделять её возобновляемые и невозобновляемые ресурсы:

- 1) *невозобновляемые* — это само культурно-историческое наследие;

- 2) *возобновляемые* — это творчество, наука, знания, искусство.

*Невозобновляемые ресурсы* культуры в силу свойственной им единичности и неповторимости тяготеют к убыванию, то есть объективно предопределены к сокращению. Полностью остановить этот процесс не получится, но его можно замедлить или частично затормозить. И здесь на помощь могут прийти *возобновляемые ресурсы* культуры. Опираясь на них и овладевая искусством эффективного управления передовыми знаниями, новыми технологиями и креативностью действия, культура способна затормозить процесс объективного распада наследия и даже частично вернуть себе то, что утрачено. Данное обстоятельство актуализирует проблему отношений возобновляемого с невозобновляемым в культурном процессе. В решении этой проблемы особенно значимой становится роль науки

и искусства, точнее социальная миссия их культурного взаимодействия. Ведь уроки истории свидетельствуют о том, что наука и искусство приходят прежде всего туда, откуда уходит жизнь. Приходят, чтобы жизнь удержать или восстановить. Джону Леннону приписывается замечательное по своей точности определение: «Всё, что отнимает жизнь, возвращает музыка».

В условиях быстро меняющейся культуры важным представляется переосмысление наследия, новый диалог с ним и, шире коммуникативное сцепление прошлого и настоящего. В этом процессе можно отметить два аспекта коммуникации. (1) Управление наследием как процесс культивирования опыта и социальной практики, включающий исторические артефакты в диалог с людьми. (2) Образцы наследия могут быть полезны обществу только тогда, когда удаётся творчески связать их прошлое с современным.

Наследие не есть одномерный срез прошлого или застывшая, неподвижная реальность, но предстаёт в культуре как своего рода «многослойный пирог», в котором каждый слой состоит из множества компонентов и которые коммуницируют друг с другом как по горизонтали, так и вертикали. Полагаю, уместно вспомнить концепцию культурных кругов в темпоральном пространстве социума Вильгельма Шмидта, где время культуры предстаёт в виде многослойного образования с ранжированием на первичные, вторичные и третичные конгломерации или своего рода страты. Эту модель вполне можно применить к культурной стратификации наследия в заданном территориальном масштабе. По существу, в данном ракурсе любое поселение (город) следует рассматривать как последовательный набор пяти основных слоёв:

1. Материк;
2. Культурный слой наследия;
3. Культурный слой прошлого;
4. Культурный слой настоящего;
5. Культурный слой будущего.

К *первому слою* относиться не затронутый культурой круг, то есть не подверженный антропогенному воздействию и служащий изначальным природным субстратом для последующего его окультуривания. *Второй слой* — фундамент самой культуры, устоявшийся и зафиксированный памятью, отцеженный, отфильтрованный от утилитарных и эпизодических вкраплений, удерживаемый и охраняемый через сцепление поколений. Этот слой образует само основополагающее наследие социума, плодоносящую почву

его культуры — то, что неподвластно времени и связывает знания, ценности, эпохи и чаяния людей. *Третий слой* включает всё то прошлое (по отношению к настоящему), что было когда-то создано вследствие утилитарных потребностей людей в качестве продуктов культуры, но не преодолевших или всё ещё испытывающих давление современности, то есть обременённых печатю своего времени. Этот слой предстаёт в двух своих вышеотмеченных проекциях как повторяющееся и нечто предшествующее настоящему. *Четвёртый слой* выражает современный срез функционирующей культуры, в котором взаимодействуют и актуализируются отношения между людьми, их объектами, атрибутами в режиме и пространстве злободневной повседневности. Этот слой есть видимая вершины или конус реально происходящего в культуре — в границах которого поддерживается и воспроизводится так или иначе прямой диалог прошлого и настоящего. На этом уровне развёртывается современная жизнь людей во всём её драматизме и многообразии.

*Пятый слой* состоит из комплекса культурных инноваций — насущных устремлений, надежд, порывов, экспериментов, креативной деятельности людей, и служит своего рода стартовой площадкой, где производится запуск новых идей и проектов, прокладывающих культуре путь в будущее. Эта область ещё неустоявшихся сущностей, но которые отталкиваются от настоящего и прошлого (всех нижележащих уровней культуры), но место, которым за пределами памяти и устоявшейся повседневности.

Представленная модель многослойного строения культурного наследия в дискретно заданных границах социума предстаёт как определенное коммуникативное пространство или культурный круг, внутри которого аккумулируются знания, опыт, достижения и ценности людей. Каждый страт наследия имеет свою спецификацию, социальную значимость, свои ценности и познавательные ресурсы, достойные того, чтобы обратить их на службу современности. У каждого отдельного круга есть своя насыщенная история, свои герои и события — свой нарратив. Здесь каждый слой — мощный ресурс для историко-культурного повествования и визуализации памяти. Возникает необходимость включить выделенные круги в активный и живой диалог с современностью и привести все пять слоёв в сцепление, вернуть их к взаимодействию как по вертикали,

так и горизонтали многосоставной культурной стратификации. Этот процесс я называю транспликацией времени или темпоральной стратификацией культуры.

Вещь визуализирует память о человеке, событии, пережитом. Яркой иллюстрацией того, как меморативные предметы превращаются в инструмент и катализатор социального творчества или даже обретают способность генерировать новую культурную реальность, является недавний самарский опыт по возрождению памяти вещи через обыденный артефакт семейной реликвии — небольшое настенное ковровое полотно 1909 г. под названием «Дух Армении» [6]. Прошлое гобелена стало предметом современного творчества, интеграции науки, образования и искусства. Сюжеты и образы данного исторического артефакта стали предметом живого проникновенного анализа запечатлённых гобеленом событий. На примере коврового полотна «Дух Армении» были раскрыты художественные образы, исторические персонажи, нарративы и эпизоды на основе драматических событий и символических атрибуций национальной культуры. Гобелен спозиционирован как семантически насыщенный вещественный комплекс, глаголющий артефакт, опыт пережитого и притяжение культуры. В нём прошлое представлено как выстраданная чувствами драма. Гобелен также ясно показал, как человек через вещь соединяет свой индивидуально-домашний мир с высокими национальными ценностями и которые обретают в искусстве ковроделия общечеловеческую значимость.

Как отмечает В. Флюссер: «Ковроткачество — это процесс, в котором поверхность ополчилась против собственной опоры, основы. Именно поэтому при изготовлении ковра пользуются заранее подготовленными, в точности выверенными набросками, по которым совершенно ясно, что это лишь предлоги. Подготовленные для работы узоры, детально прорисованные на бумаге или любом другом легко выбрасываемом материале — это произведения искусства, не гнушающиеся тем, чтобы быть выброшенными. В ковроткачестве нет места ни одному спонтанному движению. Каждый узел продуман заранее. Сам процесс вязания узлов происходит не плавно, а рывками, притом, что каждый рывок имеет своё место в прогностической мозаике. Так, к примеру, на основе могут быть завязаны сначала зеленые, вслед за ними — жёлтые, потом красные, затем — синие узлы, и в результате такой последовательности действий

намеченная форма будет видна лишь по окончании всех этапов прерывистой работы. То, что ковры производят достаточно статичное впечатление — лишь иллюзия: ковёр выполнен в рваной, будто бы даже алеаторической технике, опирающейся, в свою очередь, на статичный набросок» [12, с. 126–127].

Всё это позволило показать ковровое полотно «Дух Армении» как объект опредмеченной истории, который облегчает боль человека, оказавшегося перед лицом драматических испытаний. В каждом элементе и узелке рукотворного коврового полотна содержатся сокровенные послания, уроки пережитого и опыт преодоления. В них начертаны своего рода — линии жизни человека в контексте истории его семьи и народа [6, с. 11]. Ковроткачество есть всегда внутренний разговор мастера о своём прошлом — это процесс, где запечатлены и хранимы самые значимые и дорогие эпизоды жизни, переплетение имён и судеб. Но одновременно посредством разговора о прошлом — утверждаются чаяния человека, его мысли о будущем, картины того, каким хотелось бы видеть мир. По наблюдению В. Флюссера: «Все наши ковры представляют собой буйные ветра, проникнувшие сквозь щели в стенах, чтобы что-то нашептать нам на ухо. Ковры — не только посланцы, но провозвестники бури» [12, с. 125].

Следовательно, ковёр есть не просто вещь — это сложный клубок мучительных индивидуальных исканий, тревог, испытаний, толкований, иначе говоря, визуализированная в предмете история, часто драматическая, утаенная и страдальческая. В. Флюссер: «Кажется, что, работая над ковром, человек манипулирует шерстяными нитями и различными стилями ткачества, но всё это он осуществляет парадоксальным образом. Он вторгается в материю, следуя наброску, на который ориентируется, и стремится сделать так, чтобы казалось, будто не видно материи. Его цель — не признать результат своего труда, а спрятать его. Он создаёт видимость — а в этом понятии заложены не только красота, но и ложь. За счёт красоты автор стремится скрыть истину. Его работа в том, чтобы [представить концепцию мира как волю] — проще говоря, повесить ковёр на стену» [12, с. 127].

## **Выводы**

Как видим, вещи, помещённые в культурный контекст беспокойной социальной ситуации, теряют свою привычную функциональность становятся активным катализатором творчества, через которое достигается реабилитационный эффект — снятие депрессии, отчаяния и боли. Следовательно, предметы материальной культуры не только ретранслируют насущные запросы бытия, обращённые от прошлого к будущему, но и удерживают в себе наболевшую память о пережитом, прочувственном, поучительном. Назревает необходимость в разработке новых стратегий в диалоге мира людей и мира вещей.

Ничто так не подчеркивает старое, как новое. Посредством нового старое становится видимым, различаемым и узнаваемым. То, что мы различаем и узнаем, становится доступным для понимания. Понимаем, значит осознаем. Осознаем, значит прочувствуем. То, что прочувствуем будем ценить, беречь, сохранять, преумножать и передавать от себя другим.

Артефакты наследия всегда обращены к настоящему, к той актуальной привязке, по отношению к которому и кем они унаследованы. Без этой исходящей от современности позиции артефакты наследия не могут считаться таковыми, ибо непонятно память о ком хранят вещи. Здесь можно усмотреть и гуманистическую миссию артефактов наследия, благодаря которым поддерживается связь времён и поколений, а также культивируется опыт умиротворения реальности через обращение к искусству, и шире, к художественной практике в диалоге прошлого и настоящего.

Ведь вещь всегда была для человека проводником его насущных устремлений, замыслов и гарантом выживания. Проблема «социализации» артефактов решается «в их коммуникативности, в том, что при помощи артефакта человек общается со своим родовым “телом”, включающим и его самого и Другого, и коллективы, и Прошлое и Будущее, и национальное и транснациональное» [3, с. 553]. Иногда вещи становились последним жизненным пристанищем, где человек искал и находил для себя утешение и защиту. Современной культуре в условиях экспансии инноваций требуется переформатирование взаимоотношений людей и вещей, обновление форм их коммуникации.

## Список источников

1. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 200 с.
2. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
3. Воронин А.А. Техника // Теоретическая культурология. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 547–553.
4. Дизайн. Занимательная биология: Росс Лавгроув. Текст Ю. Поповой // Вещь, № 4 (28), апрель, 2002. С. 24–26.
5. Ионесов В. И. Всемирное наследие в дискурсе культурно-антропологического знания // Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества. Самара: Век #21, 2010. С. 58–87.
6. Ионесов В. И. Память вещи: «Дух Армении» в образах и сюжетах забытого артефакта. Самара: ООО «Самарама», 2021. 322 с.
7. Ионесов В. И. Вещь как культурная реальность: проекции и взаимосвязи // Вещи и коммуникация: экономические и культурные взаимодействия в меняющемся обществе. Самара: ООО «Изд-во ВЕК #21», 2012. С. 242–271.
8. Котт Дж. Сьюзен Сонтаг: Полный текст интервью для журнала Rolling Stone. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 128 с.
9. Ликвидатор. Беседа с Каримом Рашидом. Текст Ю. Поповой // Вещь, № 4 (28), апрель, 2002. С. 8–12.
10. Рапай К. Культурный код: как мы живём, что покупаем и почему. М.: Альпина Паблишер, 2015. 168 с.
11. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Aequinox. М.: 1993. С. 70-94.
12. Флюссер В. О положении вещей. Малая философия дизайна. М.: Ад Маргинем, 2016. 160 с.
13. Ямпольский М. Б. Без будущего. Культура и время. СПб: Порядок слов. 2018. 122 с.
14. Vladimir I. Ionesov, “Visualization of memory in cultural practices of representing heritage: reevaluating the past in images of war and peace”, in In Heritage as an action word: Uses beyond communal memory, eds. by Susan Shay and Kelly M. Britt. Series in Heritage Studies (Washington-Malaga: Vernon Press, 2024), pp. 3–33.
15. Vladimir I. Ionesov, “The value of knowledge of the past societies: some theoretical background on cultural heritage and peace museum” // Scientific Culture. 2022. Vol. 8, No. 3. P. 1–13.
16. Ionesov V.I., Kurulenko E.A. Things as Characters of Culture: Symbolic Nature and Meanings of Material Objects in Changing World // Scientific Culture. 2015. Vol. 1, #3. P. 47–50.

## References

1. Baudrillard J. Paroli. Ot fragmenta k fragmentu [Passwords. From fragment to fragment] Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2006. 200 p. (In Russ.).
2. Bourriaud N. Relyacionnaya estetika. Postprodukcija [Relational aesthetics. Post-production]. M.: Ad Marginem Press, 2016. 216 p. (In Russ.).
3. Voronin AA. Tekhnika [Technology] // Teoreticheskaya kul'turologiya [Theoretical cultural studies]. M.: Akademicheskij Proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga; RIK, 2005. P. 547–553 (In Russ.).
4. Dizajn. Zanimatel'naya biologiya: Ross Lavgrouv. Tekst Yu. Popovoj [Design. Entertaining biology: Ross Lovegrove. Text by Yu. Popova] // Veshch' [Thing]. 2002;(4(28):24-26 (In Russ.).
5. Ionesov VI. Vsemirnoe nasledie v diskurse kul'turno-antropologicheskogo znaniya [World Heritage in the Discourse of Cultural-Anthropological Knowledge] // Nasledie i gumanizm: kul'turnaya antropologiya na sluzhbe chelovechestva [Heritage and Humanism: Cultural Anthropology in the Service of Humanity]. Samara: Vek #21, 2010. P. 58–87 (In Russ.).
6. Ionesov VI. Pamyat' veshchi: «Duh Armenii» v obrazah i syuzhetah zabytogo artefakta [Memories in a thing: “The Spirit of Armenia” in the images and stories of a forgotten artifact. Samara: ООО «Samarama», 2021. 322 p. (In Russ.).
7. Ionesov VI. Veshch' kak kul'turnaya real'nost': proekcii i vzaimosvyazi [Thing as cultural reality: projections and relationships] // Veshchi i kommunikaciya: ekonomicheskie i kul'turnye vzaimodejstviya v menyayushchemsya obshchestve [Things and communication: economic and cultural interactions in a changing society]. Samara: ООО «Izd-vo VEK #21», 2012. С. 242–271 (In Russ.).
8. Cott J. S'yuzen Sontag: Polnyj tekst interv'yu dlya zhurnala Rolling Stone [Susan Sontag: Complete Rolling Stone Interview]. M.: Ad Marginem Press, 2015. 128 p. (In Russ.).

9. Likvidator. Beseda s Karimom Rashidom. Tekst YU. Popovoj [Liquidator. Conversation with Karim Rashid. Text by Y. Popova] // *Veshch'* [Thing], 2002;(4(28):8-12 (In Russ.).
10. Rapaille C. Kul'turnyj kod: kak my zhivom, chto pokupaem i pochemu [Cultural code: how we live, what we buy and why]. M.: Al'pina Pabliher, 2015. 168 p. (In Russ.).
11. Toporov VN. Veshch' v antropocentricheskoj perspektive [Thing in an anthropocentric perspective] // *Aequinox*. M.: 1993. P. 70–94 (In Russ.).
12. Flusser V. O polozhenii veshchej. Malaya filosofiya dizajna [About the state of things. Small design philosophy]. M.: Ad Marginem, 2016. 160 p. (In Russ.).
13. Yampol'skij MB. Bez budushchego. Kul'tura i vremena [No future. Culture and time]. Saint-Petersburg: Poryadok slov. 2018. 122 p. (In Russ.).
14. Ionesov VI. "Visualization of memory in cultural practices of representing heritage: reevaluating the past in images of war and peace", in *In Heritage as an action word: Uses beyond communal memory*, eds. by Susan Shay and Kelly M. Britt. Series in Heritage Studies (Washington-Malaga: Vernon Press, 2024), pp. 3–33.
15. Ionesov VI, "The value of knowledge of the past societies: some theoretical background on cultural heritage and peace museum". *Scientific culture*. 2022;8(3):1-13.
16. Ionesov VI, Kurulenko EA. Things as Characters of Culture: Symbolic Nature and Meanings of Material Objects in Changing World. *Scientific Culture*. 2015;1(3):47-50.

### **Информация об авторе**

**В. И. Ионесов** — доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения.

### **Information about author**

**V. I. Ionesov** — Doctor of Sciences (Culturology), Candidate of Historical Sciences, Professor of the Department of Cultural Studies, Museology and Art Studies.

---

---

*Статья поступила в редакцию 20.07.2024; одобрена после рецензирования 10.09.2024; принята к публикации 20.10.2024.*

*The article was submitted 20.07.2024; approved after reviewing 10.09.2024; accepted for publication 20.10.2024.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflict of interests.