

УДК 7.01 + 75.051(436) + 141.5 + 17.021.2

**Ю. В. Циплакова**

**ЧИСТОЕ EGO И «ЖИВОЕ ТЕЛО» В ТВОРЧЕСТВЕ Г. КЛИМТА  
И ФЕНОМЕНОЛОГИИ Э. ГУССЕРЛЯ**

Статья посвящена выявлению мировоззренческих и понятийных параллелей между творческим методом живописца Густава Климта (1862–1918) и основателя трансцендентальной феноменологии Эдмунда Гуссерля (1859–1938). Художник и философ принадлежали одной исторической эпохе, культуре одной страны — Австро-Венгерской империи, что дает право сопоставлять и рассматривать их картины мира и профессиональные установки в зависимости друг от друга. Впервые привычная историко-философская и искусствоведческая трактовка, ставящая творчество Климта (и символизма как стиля в искусстве в целом) в контекст философской проблематики А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, расширяется здесь соотнесением образности и композиций Климта с идеями трансцендентальной феноменологии.

**Ключевые слова:** австрийская философия, визуальный язык, восприятие, европейское человечество, живопись, живое тело, жизнь, жизненный мир, кризис европейской культуры, орнамент, символизм, смертность, сознание, феноменология, цвет, эго, эротизм.

1

В этой статье нас будут интересовать творчество известного живописца Густава Климта и его связь с трансцендентальной феноменологией Эдмунда Гуссерля. Наша цель — выявить и обосновать параллель художественной и интеллектуальной практик времени Австро-Венгерской империи, что поможет понять специфику австрийской региональной философии.

Характерно, что исторический период Австро-Венгерской монархии длился с 1867 по 1918 г., годы жизни Г. Климта — с 1862 по 1918-й. То есть когда возникло данное государственное образование, Климту было семь лет, а год окончания Первой мировой войны стал последним и для государственного образования, и для художника. Что касается Гуссерля, он родился в Моравии в 1859 г., а скончался в Германии в 1938-м, пережив ровно на 20 лет и страну, и живописца. Большую часть жизни Гуссерль прожил в Германии, но его становление как мыслителя, а также некоторые важные понятия и парадигмы его творчества связаны с родной Австрией и австрийской философией.

Начать следует с того, что в творчестве Г. Климта само слово «философия» фигурирует в странном контексте. Чаще всего о «философии» вспоминают, имея в виду три знаменитые работы художника, созданные для Венского университета, — «Философия», «Медицина», «Юриспруденция» (1894–1907). Три произведения связаны одновременно и со скандалом: университетские профессора выступили категорически против размещения работ в залах университета, и с триумфом: «Философия» была отмечена на престижной Парижской выставке. Традиционно искусствоведы описывают замысел художника так: «...Климт

намеревался разгадать метафизическую загадку человеческого существования. Он хотел показать космическую перспективу современного человека, утратившего ориентацию с тех пор, как он потерял связь с основами своего бытия. Его провожатыми в этой неизведанной духовной области стали Шопенгауэр и Ницше. Было почти нереально справиться с той задачей, которую он перед собой поставил: изобразить на картине отношения между человеком и универсумом. Он замыслил пойти дальше, чем позволяли привычные аллегории, и выразить идеи иррациональной философии своего времени» [5, 45].

То есть творчество Климта уже привычно рассматривают в контексте философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Даже в наши дни на выставках Климта в музеях Вены можно столкнуться с тем, что его работы сопровождают цитатами из Ф. Ницше. И это, конечно, вполне оправданно. Однако к моменту выполнения основного комплекса работ над названным триптихом и Шопенгауэр, и Ницше уже перестали быть новейшей актуальной модой, они были недавним, славным, но все же прошлым. Напомню, что Шопенгауэр скончался еще в 1860-м, год смерти Ницше — 1900-й (однако целых 11 лет перед своей кончиной Ницше не занимался публичной философской работой).

То есть Климт, вопреки позиции исследователей символизма в искусстве, вряд ли мог привлекать идеи Шопенгауэра и Ницше в качестве единственно вдохновляющих, хотя, несомненно, мог использовать их для обобщения композиции работы, посвященной трем главным *сферам* структуры европейского университета — духу, телу и обществу. Традиционно указанным сферам и соответствуют философия, медицина и юриспруденция.

Но вместе с тем весьма сложно представить, чтобы такой принципиальный новатор и лидер бунтарей от искусства (фаворит новаторской выставки в Париже и общепризнанный лидер отступников от живописного академизма, что отразилось в избрании его главой Сецессиона в 1897 г.) выбрал в качестве приоритетного ориентира философию тридцати- или сорокалетней давности. Как-то это не вяжется с личностью художника, который ведет бескомпромиссный творческий поиск здесь и сейчас. И следовательно, в своем оригинальном творчестве он должен был бы придерживаться радикального поиска, быть настроенным на инновации.

Исследователи, работающие на междисциплинарном поле, часто склонны упрощать ситуацию, представляя в паре «философ — художник» кого-то одного слепым эпигоном. Федор Тютчев, часто говорят нам, отражал в своих стихах мысли Шеллинга, Шекспир заимствовал идеи у Ф. Бэкона, а Сальвадор Дали одолживал образы у А. Бергсона и П. Слотердайка и т. д. Конечно же, такой подход не совсем корректен. Если внимательно присмотреться к истории искусства и к истории философии, то станет очевидно: напрямую заимствуют идеи у философов художники не очень талантливые или ориентированные на массы, внимание толпы. Особенно это станет очевидно в XX столетии, когда к живописи, графике и театру прибавятся фотография и кино. Но художники уровня Г. Климта, безусловно, сами творят свои образы и концепты, возможно, схватывая то, что еще не сложилось в теоретические системы и что называется «носится в воздухе». Выдающиеся живописцы эпохи порой выражают в пластике

*синхронные* им смелые философские идеи и делают это, как правило, в аутентичной оригинальной манере. И перекличку между актуальным философствованием и художественным творчеством в случае действительного таланта следует искать в области дерзких, на глазах оформляющихся находок, а не в области устоявшейся историко-философской классики, которую художник просто иллюстрирует.

К тому же в истории западноевропейской живописи и до Климта можно без труда найти тех, кто ориентировался на те же самые установки, которые были у Шопенгауэра и Ницше. Прежде всего это касается других художников-символистов и прерафаэлитов в Англии, с которыми, конечно, связать творчество Климта также несложно. Но вместе с тем очевидно, что Климт идет явно дальше только стилистических поисков, не ограничиваясь ими. Климт не подражатель. Это видно хотя бы по тому, что он активно привлекает наработки других современных ему направлений — постимпрессионизма, фовизма, экспрессионизма. Он создает новый выразительный язык, и именно в средствах этого языка и нужно искать параллель с философией. Как же тогда истолковать его возможную заинтересованность идеями Шопенгауэра и Ницше? Если она и была, то явно не должна быть единственной. Слепого преклонения перед прошлым, свершившимся тут, быть не должно.

## 2

Выявить подлинную параллель философской программы и художественного метода (новаторского визуального языка) — значит суметь объяснить с помощью этой параллели узнаваемые, «фирменные» черты манеры художника в его лучших произведениях и по-новому увидеть конфликты понятий в рассматриваемом философском учении.

Давайте обратимся в связи с этим к известным произведениям Климта. Как объяснить, в частности, исходя из феноменологии, странное желание Климта постоянно *«превращать» изображаемое человеческое тело в орнамент?* Его портретируемые персоны и аллегорические фигуры сливаются с фоном или контрастно выделяются на нем, а их одеяния, часто дописываемые художником постфактум, после того как он напишет обнаженную модель, содержат характерные геометрические и цветовые ритмы, что и создает нужный эффект, что становится узнаваемым творческим приемом. Но как объяснить это, обращаясь к трансцендентальной феноменологии?

Или еще: всем известно, что Климт любит изображать женщин, пишет их чаще всего обнаженными. И ему часто достается от ревнителей нравственности за то, что он *изображает свои модели в странных позах и ракурсах*. Но для чего? Что это за странный экзотический эротизм? Эротизм, скрываемый лоскутной яркостью повторяющихся цветовых антitez? Это явно не эротика, отсылающая к еще одному известному земляку Климта и Гуссерля — Зигмунду Фрейду. Эротика Климта не темная, тайная, болезненная сексуальность родом из детства, извлекаемая из глубин индивидуальной психики. Она связана с настоящим, с пространством. Климт выстраивает отношения с настоящим, в его

чувственности нет тайны. Скорее напротив, это открытая, очевидная всем, лежащая на поверхности эротика, прикрываемая радостными ощущениями и впечатлениями субъективного мира.

И наконец, еще одно обстоятельство, которое стоит прояснить. В отличие от других художников-символистов Климт противопоставляет в своих работах смерть, умирание, угасание и новую, возрождающуюся жизнь. Символы смерти всегда меркнут на его полотнах и росписях перед символами рождения, света, плодородия, радости.

Его, конечно, нельзя назвать жизнерадостным художником. Он всячески намекает, что мир исполнен страданий, болезню и смертью, но этой шопенгаузеровой (а точнее, буддийской) тоске всегда противопоставляются образы радости. Оскаленные черепа на картинах Климта меркнут перед объятиями и беременностью («Бетховенский фриз», «Надежда I», «Смерть и жизнь»). Сердечная улыбка убивает мифологическую мрачность («Афина-Паллада»). Световые пятна пробиваются сквозь холодные тени («Фруктовые деревья»), а сквозь ряды деревьев в осеннем лесу, заставляющем встревожиться от обилия омертвленных листьев, прорывается небесная лазурь («Молодой буковый лес»). И так далее. Изображаемый мир явно находится в предвоенном, грозном состоянии, однако художник всегда дает нам явный, недвусмысленный знак, что не все потеряно.

Представление у Климта оказывается бытийным, живым и сущностно наполненным и всегда побеждает, повергает ниц пожирающую Мировую Волю. Согласитесь, такой поворот не совсем в духе Шопенгауэра. Элементы вроде бы те же, да акценты расставлены иначе. Нет у Климта и ницшеанской мечты о сверхчеловеке, о «дальнем» заклинателе драконов из будущего, зовущем сегодняшнего человека за собой. Климт, изображая своих женщин, всегда ограничивается частным, филистерским, бытовым пространством. Однако это пространство наполняется у него яркими видениями, экзистенциально острыми аллегориями, мифологическими аллюзиями.

Но что на полотнах Климта точно есть, так это нарастающее ощущение кризиса, тревоги, разрушения, смертности. Философская наука, юриспруденция, медицина, политика, музыка (если вспомнить его университетский триптих и несколько других аллегорических произведений) оставляют обычного человека один на один с распадом. Но он умудряется как-то удержать мир при помощи культуры и... своих непосредственных, телесных контактов, при помощи своего живого тела (*Leib*). И как раз от этой проблематики кризиса очень хорошо перекинуть мостик к феноменологии. Во многих своих работах, в особенности позднего периода, Гуссерль писал о том, что, несмотря на то, что совершенство точных, естественно-научных дисциплин постоянно возрастает, бытийствующий, повседневный субъект постоянно от этого страдает. Философ пишет: «Что может наука сказать о разуме и неразумии, что может она сказать о нас, людях, как субъектах этой свободы? Наука всего лишь о тела, разумеется, ничего, ведь она абстрагируется от всего субъективного. Что касается, с другой стороны, наук о духе... то их строгая научность требует, как говорят, чтобы исследователь тщательно исключал все оценочные позиции,

все вопросы о разуме или неразумии тематически рассматриваемого человечества и произведений его культуры» [4, 21].

Далее он указывает, что в этом мире, где царствует современная наука, разум очень часто оборачивается бессмыслицей, а благодеяние — мукой. И, как и Густав Климт, Гуссерль также задается вопросом: «Можем ли мы смириться с этим, можем ли мы жить в этом мире, где историческое свершение представляет собой не что иное, как непрерывное чередование напрасных порывов и горьких разочарований?» [Там же].

### 3

Ровно тогда же, когда Климт работал над университетским заказом, Гуссерль издал свои «Логические исследования», в которых уже можно найти интересующие нас параллели, объясняющие указанные выше особенности творчества Климта. В своих последующих работах, и в особенности в позднейшем, опубликованном после смерти «Кризисе европейских наук и трансцендентальной феноменологии» (1934–1936), Гуссерль провозглашал принципы и ценности, сопоставимые с принципами и ценностями Густава Климта. Следовательно, понять Климта гораздо легче, обратившись к материалу философии Гуссерля.

Непременным условием создаваемой Гуссерлем феноменологии является провозглашение так называемой феноменологической редукции, т. е. принципиального отказа воспринимать вещи мира, физические тела независимо от Живого Сознания. В разные периоды творчества Гуссерль по-разному обозначает этот свой ключевой термин — Чистое Ego, Трансцендентальная субъективность, Cogito. Но в том-то и дело, что Сознание является центром феноменологической программы Гуссерля, оно ежемоментно на что-то направлено, проактивно, подвижно, само обрабатывает как восприятия и впечатления, так и данные воображения.

«Для Гуссерля чувственное восприятие и воображение суть две равноправные разновидности интуиции. Воображение, понимаемое в самом широком смысле, включая сюда и воспоминание, дает, по его мнению, не образы объектов, а такие же объекты, какие дает чувственное восприятие. Он считает неприемлемой для феноменологии “образную” теорию сознания, которая утверждает, что объекты, даваемые чувственным восприятием, находятся вне сознания, а объекты, даваемые воображением, находятся в нем и представляют собой лишь “образы” объектов, находящихся вне его», — лаконично пересказывает одну из ключевых идей «Логических исследований» Я. А. Слинин [6, 14].

И здесь как раз и прослеживается первая важная параллель между феноменологией и символизмом Г. Климта. Мир у Гуссерля, точно так же как и на полотнах его младшего земляка, «пропитан» человеческой жизнью, субъективностью. Только Климт, будучи живописцем, не обладает возможностями словесного выражения, зато в его распоряжении — визуальные выразительные средства. Бывает так, что солнечный зайчик, световое пятно или тень упадет на человеческое тело. Но если перенестись в феноменологическую реальность как Гуссерля, так и Климта, то мы увидим одно и то же.

Живое Сознание, соприкасаясь с миром, оставляет на нем яркие цветовые пятна, а осмысливая и вспоминая их, превращает эти пятна в шлейф ретенций и протенций, повторов памяти и предвосхищений, что может иметь визуальный аналог в виде ритмизированного орнамента. Таким образом, концепция узора и орнамента как соединительного звена тела и мира у Климта полностью соответствует концепции внутреннего сознания времени Э. Гуссерля.

Далее. В мире феноменологической субъективности, в котором нет разницы между восприятием и воображением, особое значение имеет *материя интенционального акта*, т. е. то, в каком виде, ракурсе, контексте, освещении созерцаемое открывается мыслящему ego. «Если, например, я сейчас наблюдаю из окна дерево, растущее во дворе, то материей этого акта будет дерево с той стороны и в той перспективе, как оно видно из моего окна в данный момент времени. В материю интенционального акта включаются, по Гуссерлю, и оценочные моменты; пусть я смотрю на вазу для цветов: материей этого интенционального акта будет данная ваза, стоящая в данном магазине, на данной полке, видимая в данной пространственной перспективе, очень красивая...» [6, 20]. То есть для феноменологического исследования чрезвычайно важно отразить, зафиксировать случайное, эмпирическое сочетание, ракурс, перспективу. И чем больше неожиданных ракурсов будет изучено, тем более целостным, отрефлексированным, живым, ясным будет представлено изучаемое сознанием. Если вспомнить теперь о таком количестве ракурсов, которое использует Климт, в особенности в *набросках*, то можно утверждать, что его творческий метод поиска вполне сравним с феноменологическим видением по Гуссерлю.

#### 4

«У меня нет ни одного автопортрета. Как “предмет картины” я себе не интересен, скорее — другие люди, особенно женщины, но еще больше — иные явления», — признавался Г. Климт [5, 97]. Честно говоря, одного этого признания достаточно, чтобы провести параллель между феноменологией Гуссерля и методом Климта. И, как ни странно, именно данная цитата является превосходным мостиком для третьей, ключевой параллели Климта и Гуссерля — победы темы Жизни над темой Смерти.

Дело в том, что и Гуссерль, когда выбрал в качестве движущей силы своей философии Сознание, *Ego*, постоянно подчеркивал, что это не эмпирическое «Я» самого исследователя, но некоторая всеобщая, бесконечная (трансцендентальная) активная данность, заимствованная основателем феноменологии не то из немецкой классической философии, не то у Декарта, не то у Платона.

Чтобы «сделаться» чистым, трансцендентальным субъектом, необходимо пойти по пути *анонимности*, стать на позицию созерцающей всеобщности. Сознание последовательно мыслит разные предметы, «отмысленные» предметы будут помещены в шлейф картинок-эйдосов и уже не смогут принадлежать конкретному эмпирическому субъекту. Но эта анонимность сознания и является источником возрождающейся жизни. Поэтому сознание у Гуссерля всегда живое и является источником преодоления мира.

«Жить в качестве Я-субъекта означает проживать многообразное психическое, — говорит Гуссерль в одном из “Амстердамских докладов”. — Однако эта проживаемая нами жизнь, так сказать, анонимна, она протекает, но мы не направляем на нее внимания, она остается вне опыта, ибо иметь нечто в опыте — значит схватывать его в его самости» [3, 65]. Далее Гуссерль подчеркивает взаимосвязь анонимности жизни со спецификой интенциональности: «В бодрствующей жизни мы всегда заняты чем-то, то этим, то тем, причем на низшей степени — непсихическим: например, воспринимая, мы заняты воспринятой ветряной мельницей, направлены на нее и только на нее, в воспоминании мы заняты воспоминаемым, в мышлении — мыслями. <...> Действуя подобным образом, мы ничего не знаем о разыгрывающейся при этом жизни, ее различных свойствах, которые сущностно необходимы для того, чтобы мы могли иметь темы для наших занятий...» [Там же].

Сознание, всецело поглощенное бесконечным осмысливанием предметов мысли, закономерно *не замечает* своей поглощенности этим и соответственно не замечает переходов от одного предмета к другому. Сам же процесс этих постоянных интенциональных скачков от одного к другому и есть процесс *проживания* интенций и событий: сознание может не осознавать, что оно — живое, то есть *всегда направленное на что-то новое*, но жизнь от этого не останавливается. Сознание интенционально «отталкивается» от атмосферы глухих, скрытых, но содействующих значимостей, от жизненного горизонта, на котором актуально направленное «Я» может снова обратиться к прежним наслаждениям, осознанно достигая апперцептивных озарений и превращая их в созерцания. Анонимная жизнь, таким образом, есть неотъемлемая характеристика сознания.

Жизнь, по Гуссерлю, существует еще до всяческого физического, объективизированного бытия. Время жизни совпадает с внутренним осознанием времени у субъекта и никак не связано объективной материальной историей. Х.-Г. Гадамер так проясняет позицию Гуссерля: «“Жизнь” — это не только “безыскусная жизнь” естественной установки. “Жизнь” — это также, и в не меньшей степени, трансцендентально редуцированная субъективность, которая есть источник всех объективаций. “Жизнью” Гуссерль называет то, что он подчеркивает как свое собственное достижение, критикуя объективистскую наивность всей предшествующей философии. Это достижение, согласно Гуссерлю, состоит в показе мнимости общепринятой теоретико-познавательной контроверзы идеализма и реализма и в выдвижении на ее место и в изучении внутренней сопряженности субъективности и объективности» [2, 299].

Именно поэтому в своих поздних работах Гуссерль постулирует понятие жизненного мира, забытого европейской наукой основания для любой активности. Естественные науки, по Гуссерлю, должны развиваться, только вспомнив об анонимном мире жизни, в котором сознание все время возрождает из анонимности новые смыслы. Именно благодаря этому кризис современных наук и европейского человечества, война, осознание смертности и пессимизм преодолеваемы. Человеческие, живые смыслы неизбежно обновятся. В 20-е гг. Гуссерль напишет по заказу японского журнала цикл статей, в которых слово «обновление» будет ключевым. Благодаря созидающей роли феноменологического субъек-

тивизма объективный мир не разрушается, творчество побеждает и утверждает в нем новые горизонты.

Позднее ученик Гуссерля — Л. Ландгребе напишет: «Любые феноменологические рассуждения о мире ограничены тем, что ими может быть установлено: то, где всегда находимся мы, люди, живя друг с другом в обществе, является их жизнью вживания в окружающий мир некоего более или менее ограниченного учения о типичности; этот мир для каждого [индивидуа], который размышляет, уже всегда наличествует. Он в нем рождается, затем в нем взрослеет, воспитывается в его традициях и воззрениях и таким образом получает его картину мира. Поскольку он воспринимает и перерабатывает опыт предыдущих поколений, усваивает новый опыт на их основе в обществе своих “современников”, то он вносит вклад и в дальнейшее развитие этой картины мира, будь то ее подтверждение в преемственных границах, будь то ее преобразование, революционный разрыв с унаследованными традициями, посредством которого для новых поколений устанавливается новая система ценностей...» [1, 55].

То есть, согласно Гуссерлю, на основе жизненного мира формируется не только наука, но и все остальные гуманитарные феномены — история, язык, культура, традиции. Жизнь сознания преодолевает кризисы, забвения, разрушение и смерть. Но что же объединяет посреди бушующего мира сознание и анонимную жизнь?

В поздний период творчества на этот вопрос Гуссерль отвечает так. Носителем сознания в жизненном мире выступает так называемое «живое тело» (*Leib*), которое и осваивает остальные тела мира: «...Все, что в жизненном мире предстает как конкретная вещь, само собой разумеется, обладает телесностью, даже если это не всего лишь тело [Körper], а, например, какое-нибудь животное или культурный объект, то есть обладает также и психическими или какими-либо иными духовными свойствами. Если мы принимаем в вещах во внимание только чисто телесное, то в плане восприятия оно, по всей видимости, предстает только в видении, в прикосновении, в слышании, то есть в визуальных, тактильных, акустических и т. п. аспектах. В этом, само собой разумеется, неизбежно участвует наше живое тело [*Leib*], всегда остающееся в поле восприятия, наделенное соответствующими “органами восприятия” (глаза, руки, уши и т. д.). В меру осознанности они постоянно играют здесь свою роль, а именно функционируют в видении, слышании и т. д. вместе с присущей им подвижностью Я [*ichliche Beweglichkeit*], так называемой кинестезией. Все кинестезии, всякое “я двигаюсь”, “я делаю” связаны друг с другом в универсальном единстве, причем кинестетический покой есть модус моего действия» [4, 147].

Сказанное парадоксальным образом может быть проиллюстрировано картинами Климта. Его беременные, орнаментированные, полураздетые, встроенные в колористический мир женские тела очень часто и выступают моделью этого гуссерлевского *Leib*, сквозь призму которого формируются первопорядковые и интерсубъективные миры, преодолевается одиночество, рождается новая материя смысла, посредством которой преодолевается европейский кризис и изгоняется смерть.

1. *Landgrebe L.* Der Weg der Phanomenologie: Das Problem einer ursprünglichen Erfahrung. Mohn, 1969.
2. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988.
3. *Гуссерль Э.* Амстердамские доклады. Ч. 1 : Феноменологическая психология // Логос. М., 1992. № 3.
4. *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб., 2004.
5. *Сармани-Парсонс И.* Густав Климт. М., 1995.
6. *Слинин Я. А.* Эдмунд Гуссерль и его «Картезианские размышления» // Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1998.

*Рукопись поступила в редакцию 4 декабря 2012 г.*

УДК 366:1 + 140.8 + 339.13 + 75.051(436)

**Е. А. Батюта**

### **«РЕКЛАМНАЯ ФИЛОСОФИЯ ПОТРЕБИТЕЛЯ» В ЗЕРКАЛЕ «КОММЕРЧЕСКОГО ИСКУССТВА» Г. КЛИМТА**

В статье рассматриваются причины и механизмы, обусловившие популярность использования репродукций и мотивов живописи Г. Климта в современном коммерческом искусстве. Автор считает, что такими причинами и механизмами являются особенности мировоззрения современного потребителя, его «философия», отраженная в рекламе. Потребитель живет в мире иллюзий разного уровня, подвергаясь рекламному воздействию. Символические образы художника совпадают с иллюзорными представлениями рекламы и стимулируют потребителя фантазировать, осваивая «игровую реальность» потребления.

**Ключевые слова:** потребитель, коммерческое искусство, философия потребления, социальная иллюзия, потребительская игра, манипулирование.

Декоративные символические работы лидера Венского авангарда рубежа XIX–XX вв. Густава Климта чрезвычайно популярны сегодня как основа для рекламных материалов. В спектре коммерческих предложений мы находим арт-постеры, календари и даже женские шарфы с репродукциями картин художника. Плоские, прозрачные, почти мозаичные изображения, игра орнаментальных форм непостижимым образом сочетаются с мироощущением и мировоззрением современного человека-потребителя, поведение которого напоминает исполнение роли в пьесе, где каждый имеет мизансцены, реквизит и костюмы, необходимые для хорошего спектакля. Суть этого шоу: *потребление как опыт* – здесь потребление само по себе является эмоциональной или эстетической целью индивида; *потребление как интеграция* – в нем имеет место использование и манипулирование объектом для выражения аспектов личности; *потребление как идентифицирующая игра* – в ней происходит слияние самосознания человека и самосознания группы.

Сегодня все вовлечены в систему коммуникаций посредством потребительской деятельности, в которой транслируются роли и статусы. Люди находятся

Thank you for evaluating AnyBizSoft PDF Splitter.

A watermark is added at the end of each output PDF file.

To remove the watermark, you need to purchase the software from

<http://www.anypdftools.com/buy/buy-pdf-splitter.html>