

УДК 008  
ББК 71.0  
Т 33

Ответственный редактор  
доктор философских наук  
**Н.А. Хренов**

Редколлегия:  
**А.С. Варганов, Е.В. Дуков, А.Я. Рубинштейн,**  
**К.Б. Соколов, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Н.А. Хренов**

Рецензенты:  
доктор философских наук  
**В.П. Крутоус,**  
доктор философских наук  
**А.С. Мигунов**

**Теория художественной культуры. Вып. 14. – М. : ГИИ,  
2012. – 560 с. – ISBN 978-5-98287-030-8.**

Настоящий выпуск ежегодника «Теория художественной культуры» охватывает широкий круг обсуждаемых проблем. Однако в нем преимущественно затрагиваются вопросы, связанные с художественным опытом XX века. Особый интерес представляют статьи, посвященные культурологическим, социологическим и семиотическим аспектам искусства. В статьях некоторых авторов ставятся вопросы, связанные с процессами гуманитарного знания в переходную эпоху, какой явился XX век, а также методологические аспекты изучения искусства этого времени. Затрагиваются также вопросы, связанные с постмодернистской эстетикой, с функционированием электронных средств массовой коммуникации, кино, телевидением, Интернетом, киберкультурой и другими культурными феноменами.

Для искусствоведов, философов, культурологов, эстетиков, а также для тех, кто интересуется искусством и художественной культурой.

ISBN 978-5-98287-030-8

© Государственный институт  
искусствознания, 2012

# Содержание

## Раздел 1

ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА: ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРАКТИКЕ ИСКУССТВА, ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ПОДХОДАХ И ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ .....	5
---	---

*Н.А. Хренов*

Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пассаизму .....	5
--	---

*Т.Б. Сиднева*

Современное искусство в ситуации смены парадигм .....	120
---	-----

*К.Б. Соколов*

Кризис гуманитарных наук и научная мода .....	135
---	-----

*В.А. Сулимов, И.Е. Фадеева*

Семиотика и семиозис: когнитивная платформа культуры.....	173
---	-----

## Раздел 2

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО И СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА .....	190
---	-----

*И.В. Кондаков*

Между хаосом и порядком (О поэтике русской художественной культуры XX века).....	190
--	-----

*В.М. Петров*

Творчество в условиях конвергенции: феномен великих достижений русского искусства (Информационный взгляд на прошлое, настоящее и будущее) .....	215
---	-----

*А.В. Макеенкова*

Авангард и идея «смерти» искусства.....	233
---	-----

## Раздел 3

КОММУНИКАТИВНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв. ....	265
---	-----

*Т.Е. Савицкая*

От «психоделической революции» 60-х годов XX века к киберкультуре.....	265
--	-----

<i>К.Ю. Бохоров</i> О некоторых аспектах курирования биеннале современного искусства.....	303
<i>С.А. Филиппов</i> Прошлое и будущее стереокино.....	321
<i>А. А. Новикова</i> Мифы о советских ценностях на современном российском телевидении .....	340
<i>В.А. Колотаев</i> Фильм Д. Джонса: реквием по гуманистическому проекту.....	359
<b>Раздел 4</b> <b>ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ И ЭСТЕТИКИ .....</b>	<b>374</b>
<i>Ю.Б. Борев</i> Аксиология. Проблема эстетического и прекрасного .....	374
<i>В.Г. Арсланов</i> А.Ф. Лосев и Мих. Лифшиц о Гомере и древней мифологии (две концепции абсолютного) .....	421
<i>М.С. Крейчи</i> Макс Дворжак: культурологическая парадигма в искусствовзнании	446
<b>Раздел 5</b> <b>СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА .....</b>	<b>459</b>
<i>И.Г. Гурьянов</i> Контексты перцептивного опыта в интеллектуально-художественной культуре итальянского Возрождения .....	459
<i>Ю.Н. Гирин</i> Составляет ли авангард стиль? .....	485
<i>В.В. Воскресенская</i> Идея миростроения в советской художественной культуре 1930-х гг.	504
<i>Е.Г. Красильникова</i> «Маятниковая композиция»: Андрей Белый и Саша Соколов.....	541

## Раздел 1

# **ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА: ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРАКТИКЕ ИСКУССТВА, ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ПОДХОДАХ И ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ**

*Н.А. Хренов*

### **Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пассеизму**

#### **Цивилизация между установкой футуризма и установкой пассеизма. Имперский модерн как выражение духа футуризма. Надлом империи: открытие настоящего или начало актуализации установки пассеизма**

Период отечественной истории, обозначенный в нашей статье «Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте» как надлом империи, свидетельствовал о разочаровании в той модели отредактированного прошлого, что имела место в империи на предыдущем этапе и в той модели будущего, которой империя в ее большевистской форме соответствовала. Прорыв в настоящее в ситуации надлома на какое-то время оказался неизбежностью. Но существовать в настоящем человек разучился. Эта способность у него оказалась утраченной. Что означает эта утрата способности существовать в настоящем? На этот вопрос Х. Зедльмайр отвечает так. Когда совершенное бытие перестают связывать с настоящим, его находят или в прошедшем или в будущем времени<sup>1</sup>. С этим комплексом связаны два известных мировосприятия в истории искусства. С одной стороны, пассеизм, с другой – футуризм.

---

<sup>1</sup> *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 192.

Таким образом, эти явления зафиксированы в искусствознании. Так, в качестве примера пассивного мировосприятия в истории искусства Х. Зедльмайр приводит стиль классицизма<sup>2</sup>.

Уделяя значительное внимание двум комплексам в истории, отметим то, что понятия «футуризм» и «пассеизм» употребляются не только искусствоведами, но и теоретиками цивилизаций. К последним относится А. Тойнби. Правда, понятие «пассеизм» у А. Тойнби имеет синоним – «архаизм», означающий уход от подражания мимесису, понимаемому как подражание предкам. «Архаизм и футуризм, – пишет он, – две альтернативные попытки заменить простой перекося во временном измерении на перекося поля действия с одного духовного плана на другой, который характеризует движение роста. Как в архаизме, так и в футуризме попытка жить в микрокосме вместо макрокосма отвергается в пользу утопии, которая, возможно, могла бы стать действительностью, не будь вызова, обусловившего перемену в духовном климате»<sup>3</sup>.

Используя понятие «футуризм», Х. Зедльмайр выявляет характерную для авангарда хилиастическую подоплеку прыжка в будущее. Хотя, конечно, применительно к началу XX века понятие «футуризм» следует употреблять не только к художественным явлениям, а к мировосприятию в целом. То же касается и хилиазма как религиозного переживания, трансформировавшегося в истекшем столетии в революционную и идеологическую ментальность. Употребление Х. Зедльмайром применительно к футуристическому сознанию понятия «хилиазм» позволяет говорить о революционном сознании как сознании религиозном, что, разумеется, точно. На эту сторону русской революции обращал внимание Н. Бердяев. В книге о Ф. Достоевском он формулирует, что социализм хочет быть новой религией, что он призван ответить на религиозные вопросы человека. «Социализм идет на смену христианству, он хочет заменить собою христианство. Он также проникнут мессианским пафосом и претендует нести благую весть о спасении человечества от всех бедствий и страданий. И социализм возник на юдаистической почве. Он есть секуляризированная форма древнееврейского

---

<sup>2</sup> Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 192.

<sup>3</sup> Тойнби А. Постигание истории. М., 1991. С. 360.

хилиазма, упование на чувственное, земное царство и земное блаженство Израиля»<sup>4</sup>.

Особенность восприятия революции как религии ощущал С. Булгаков. Он констатирует: «Сознательно или бессознательно, но интеллигенция живет в атмосфере ожидания социального чуда, всеобщего катаклизма, в “хилиастическом настроении”»<sup>5</sup>. Смысл хилиазма заключается в вере в близость тысячелетнего царства. Со временем это настроение утратило трансцендентный характер и обрело земной. Хилиасты верят, что утопия, реализуемая в потустороннем мире, способна предстать в посюсторонней форме. Но, собственно, именно это и становится содержанием революционного сознания<sup>6</sup>. Но это означает, что ожидания глубоких перемен, возможные лишь в отдаленном будущем, реальными становятся уже в настоящем. Хилиаст отождествляет будущее с настоящим, воспринимая настоящее как реализовавшееся будущее. Поэтому пик хилиастического переживания можно отождествить с революционным взрывом. «Для хилиастического учения ценность революции как таковой, – пишет К. Манхейм, – состоит не в том, что она является неизбежным средством для достижения рационально поставленной цели; оно рассматривает революцию как единственный принцип непосредственного присутствия, как давно грезившийся прорыв в мир»<sup>7</sup>. Хилиастическое переживание было присуще многим представителям авангарда, например С. Эйзенштейну. В его фильмах революционные сюжеты предстают демонстрацией именно такого хилиастического прорыва из будущего в настоящее<sup>8</sup>.

Вообще, наше сознание во многом еще сохраняет футуристическую инерцию, что можно объяснить остающимся до

---

<sup>4</sup> Бердяев Н. *Философия творчества, культуры и искусства*. М., 1994. С. 91.

<sup>5</sup> Булгаков С. *Сочинения: в 2-х т. Избранные статьи*. М., 1993. Т. 2. С. 319.

<sup>6</sup> Хренов Н. *Воля к сакральному в религиозных и светских формах. От фурьеристов к террористам // В кн.: Теория художественной культуры*. Вып. 12. М., 2009. С. 151.

<sup>7</sup> Манхейм К. *Диагноз нашего времени*. М., 1994. С. 184.

<sup>8</sup> Хренов Н. *Кино: Реабилитация архетипической реальности*. М., 2006. С. 495.

некоторого времени мировосприятием модерна, отложившего печать не только на художественный, но и на философский и идеологический разум. Несомненно, истоки того, что по искусству первых десятилетий XX века нам известно как футуризм, уходят в общее мировосприятие модерна. Именно в модерне, истоки которого следует усматривать еще в XVIII веке (здесь в трактовке модерна можно следовать Ю. Хабермасу), произошло переключение с настоящего на будущее. Вся предшествующая постмодерну эпоха оказалась весьма неблагоприятной для настоящего, а в еще большей степени для прошлого. Это особенно касается отечественного искусства, связанного с идеей социализма как одного из проявлений модерна. И те лакуны, которые А. Солженицыну приходилось заполнять в истории, связаны не столько с воссозданием трагического мировосприятия экзистенциальной личности, сколько с выражением народной трагедии, народной катастрофы. Соответственно, время А. Солженицын понимает по-своему.

Не следует забывать, что к началу оттепели огромная часть населения все еще пребывала за колючей проволокой. Хотя режим в местах заключения смягчался, но нужно было делать следующий шаг – освобождать. «Терпение начало иссякать, и самые отчаявшиеся подняли в лагерях свой голос, – пишет Д. Андреев. – Голоса слились воедино, и такие цитадели безопасности, как знаменитая Воркута, каторжные лагеря Норильска, Караганда, Колыма, сотрясались забастовками и восстаниями. Волнения так или иначе были подавлены, а с другой стороны, начали восстанавливаться законные методы судопроизводства. Но освободить сразу такое множество людей, вернуть их домой и обеспечить работой было невозможно; поэтому никто не мог понять, что его ждет, и общая напряженность не ослабевала»<sup>9</sup>. Вскоре освобождение начнется, люди устремятся по домам, и общество узнает ужасающие подробности, в том числе и о злодеяниях Сталина. Сначала эта информация распространяется по устным каналам. Затем постепенно в печать просочатся мемуары людей, переживших ГУЛАГ. На волне обсуждения доклада Н. Хрущева на XX съезде в 1956 году публикуется повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Начиная с

---

<sup>9</sup> Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории. М., 1991. С. 233.

эпохи оттепели начали публиковаться мемуары очевидцев. Их публикации возобновились с объявлением позднее перестройки.

Имея в виду эпоху оттепели, А. Синявский констатирует небывалый рост интереса к литературе, в частности к рукописям. Это повествования не о колхозах и не о заводах. «Не над колхозной, промышленной, не над любовной и не над молодежной даже тематикой более сейчас больше всего душою русский писатель, а на тему – как сажают, куда ссылают, каким образом (интересно же!) стреляют в затылок. Лагерная тема сейчас – ведущая и центральная»<sup>10</sup>. Конечно, А. Солженицыну не первому удалось разглядеть борхесовского единорога. Но именно ему с помощью искусства удалось начать противостоять массовому ослеплению. В этом смысле «Архипелаг ГУЛАГ» явился настоящей разорвавшейся бомбой, которая была подготовлена, по признанию самого А. Солженицына, не только им. Главным виновником называется Н. Хрущев. Зрение ослепленным людям возвращал не писатель своим «Архипелагом ГУЛАГом». Как считает А. Солженицын, все началось в 1962 году, когда в самом либеральном журнале империи «Новый мир» был напечатан «Один день Ивана Денисовича». Напечатан он был не только благодаря усилиям А. Твардовского как главного редактора этого журнала, но и желанию самого Н. Хрущева. Потом, в 1974 году, в телеинтервью компании CBS А. Солженицын скажет: «Да если бы Хрущев думал и знал, что я напишу такой “Архипелаг”, или что я уже пишу историю революции, он бы и не напечатал “Ивана Денисовича”»<sup>11</sup>.

Восстановление реальной истории, как признавался А. Солженицын, началось именно с «Одного дня Ивана Денисовича». Резонанс повести был колоссальный. Каждый, кто побывал на этом архипелаге, кого судьба свела с ним, пытался связаться с писателем и рассказать о пережитом. В этом телеинтервью писатель называет показания 227 свидетелей, использованных в «Архипелаге ГУЛАГ». «А когда напечатался “Иван Денисович”, то со всей России как взорвались письма ко мне, и в письмах люди писали, что они пережили, что у кого было. Или настаи-

---

<sup>10</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 179.

<sup>11</sup> Солженицын А. Публицистика: в 3-х т. Ярославль, 1996. Т. 2. С. 98.



вали встретиться со мной и рассказать, и я стал встречаться. Все просили меня, автора первой лагерной повести, писать еще, еще, описать весь этот лагерный мир. Они не знали моего замысла и не знали, сколько у меня уже написано, но несли и несли мне недостающий материал»<sup>12</sup>.

Так, лакуны, имевшие место в исторической науке, стала заполнять литература, которая в империи, несомненно, существует не только в эстетической и художественной функции. Не случайно А. Синявский определяет природу литературы через инакомыслие по отношению к господствующей точке зрения, а писателя как инакомыслящего элемента в обществе людей, думающих одинаково<sup>13</sup>. Расхождение между реальной историей и тем, что получало выражение в искусстве, было столь разительным, что самиздат просто не мог не появиться. Постепенно складывалась ситуация, когда кроме официальных каналов распространения искусства возникли неофициальные каналы. Таким неофициальным каналом и явился самиздат, которому общество обязано тем, что неопубликованные произведения А. Солженицына были прочитаны задолго до их официальной публикации. А. Синявский потом скажет, что именно самиздат не дал литературе погибнуть. Но ведь что такое инакомыслие, как не способность видеть борхесовского единорога, которого все остальные не замечают?

Проблема, правда, заключается в том, что возникновение этого единорога связано не только с тем режимом, что был вызван к жизни Лениным и выстроен Сталиным. Претензии, связанные с феноменом единорога, можно предъявить не только ленинско-сталинскому режиму, но мировосприятию модерна в целом, т.е. тому духу времени, что сформировался в Новое время. Однако, разумеется, для того чтобы новый взгляд на разворачивающиеся в истории события утвердился, дело не должно было ограничиваться исключительной зоркостью и беспрецедентным мужеством отдельных выдающихся личностей (в данном случае А. Солженицына). Нужна была еще среда, способная понять, оценить и поддержать писателя. Конечно, здесь нельзя не говорить обо всей атмосфере оттепели, выбросившей на поверхность правду об ис-

---

<sup>12</sup> Солженицын А. Указ. соч. Т. 2. С. 98.

<sup>13</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 22.

калеченных судьбах миллионов людей. Воссоздание духа этой мятежной, бунтарской и катастрофической эпохи – насущная задача и историков, и социологов, и искусствоведов.

Однако это новое, оппозиционное мировосприятие, формирующееся в тот период, вызывает к жизни множество талантливых, творческих личностей во всех сферах искусства. Их творчество позволяет утверждать, что в эту эпоху мы имеем дело с исключительным художественным ренессансом, смысл которого со временем становится еще более очевидным. Ибо расцвет искусства сопровождал сопротивление режиму, Это превращало многих художников в настоящих ярких борцов и мыслителей. Когда цели материализовались и задачи, так беспокоившие в эпоху оттепели, разрешались, то выяснялось: творческий дух угасает, ряды творческого меньшинства редуют, а контакты творческого меньшинства и нетворческого большинства настолько истончились, что пора уже говорить о затянувшемся и глубоком духовном и творческом упадке.

Но, приступая к воссозданию духа эпохи, начавшейся с середины 50-х годов, мы, фиксируя формирование нового мировоззрения как основы художественного ренессанса, не должны идти на поводу у этого мировоззрения. Многие, что тогда утверждалось, кажется уже утопическим, наивным. Рубеж XX–XXI веков выдвигает для обсуждения более острые проблемы, которые шестидесятники еще не ощущали. Но с точки зрения новых острых проблем многое, что нас до недавнего времени так притягивало, заслуживает критического осмысления. В связи с этим нельзя не обратить внимание и на то, что с некоторых пор все более утверждающее себя в искусстве и не только в искусстве мировосприятие постмодернизма привело к серьезной переоценке сложившихся представлений, в том числе и представлений, оформившихся в среде шестидесятников.

Мы уже говорили относительно условности той периодизации в отечественном искусстве XX века, которая имитировала колебания политического курса. Представления, возникшие под воздействием агрессивно утверждающего себя постмодернизма, подводят к новой попытке периодизации. Так, например, выясняется что то, что мы считаем точкой отправления для искусства эпохи надлома, с точки зрения постмодернистского мировосприятия оказывается началом постмодернизма. Так, в истории

постмодернизма, а эта история укладывается во вторую половину XX века, выделяются три этапа: этап становления и, следовательно, выхода постмодерна из андеграунда и маргинального состояния (конец 60-х – 70-е годы), этап утверждения в качестве художественного направления (конец 70-х – 80-е годы) и этап легализации (конец 80-х – 90-е годы)<sup>14</sup>. По сути дела, в такой трактовке история отечественного искусства предстает историей исключительно постмодерна, а все остальные течения в искусстве (например концептуализм или необарокко) предстают частными проявлениями постмодерна. Видимо, такое прочтение истории свидетельствует об изживании той картины мира, которая была утверждена в среде шестидесятников, ее преодолении и, соответственно, о прочтении всей большой эпохи, которую мы обозначаем как эпоху надлома в соответствии с опытом последующих поколений.

Нельзя отрицать того, что новые представления, изменяющие прежнюю картину мира, методологически позитивны. Но невозможно также и не видеть, что при таком подходе многие явления художественного процесса второй половины XX века оказываются недостаточно проанализированными. Тем не менее из такой методологии можно сделать рациональные выводы. Очевидно, что если революционная и постреволюционная история России соотносима с идеями модерна в хабермасовском смысле, то разочарование в революции, начавшееся в эпоху оттепели, означает и угасание мировосприятия модерна. Следствием этого и является распространение постмодернистских идей.

Собственно, о том, что постмодерн вписывается в большую эпоху надлома, свидетельствует и то обстоятельство, что в плане времени постмодерн не отклоняется от отмеченного нами стремления всей этой эпохи к фиксации настоящего времени. Эту особенность постмодернизма отмечает М. Липовецкий. Он пишет, что и концептуализм, и необарокко демонстрируют акцент на настоящем времени, что вообще характерно для постмодернизма. «Если концептуализм строит настоящее, – пишет он, – через процесс разрушения симулякров, обесценивающих настоящее зависимостью от прошлого (якобы героического)

---

<sup>14</sup> *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов. М. 2008. С. 457.

и будущего (утопического), то необарокко наполняет (или стремится наполнить) симулятивные образы функции и стереотипы индивидуальным экзистенциальным смыслом, претворяя их тем самым в несомненную для субъекта реальность – которая существует только здесь и теперь, нередко только в момент написания и прочтения данного текста. При этом обе стратегии зиждутся на принципиальных компромиссах между традиционно несовместимыми элементами (дискурсов, культурных традиций, языков, идеолектов, социальных и эстетических ролей). Понятно, что создаваемое такими путями постмодернистское настоящее время позиционируется как радикальная попытка нарушить вековую инерцию культурного маятника, движущегося от прошлого к будущему и все время “проскакивающего точку настоящего”<sup>15</sup>.

Таким образом, та ностальгия по настоящему, которую мы констатировали применительно к поэзии, просматривается и в постмодерне. Следовательно, возникновение и утверждение постмодернизма также вписывается в эпоху надлома империи. Достоинством исследования М. Липовецкого является то, что реальность постмодернизма он попытался обнаружить уже с эпохи оттепели, т.е. с исходной точки надлома советской империи. И действительно, многие конкретные факты это подтверждают, о чем в книге М. Липовецкого подробно говорится. Но это совершенно не означает, что весь опыт искусства второй половины XX века можно исчерпать постмодерном, являющимся, кстати, наследником и продолжателем модерна, чего М. Липовецкий не отрицает и даже приводит интересные факты того, как постмодернистская интонация уже появляется в недрах собственно модерна. С подобным пониманием художественного процесса согласиться невозможно. Поэтому, отдавая должное четко осознанной в исследовании М. Липовецкого логике модерна и постмодерна в истории искусства XX века, мы все же придерживаемся иной точки зрения. Проанализированная им логика представляет лишь одну из трех универсальных тенденций в художественном опыте XX века. В данной статье, уделяя значительное внимание модерну и постмодерну, мы попытаемся выявить также экзистенциалистскую и неоромантическую парадигмы осмысления художественного процесса XX века.

---

<sup>15</sup> Липовецкий М. Указ. соч. С. 282.

Естественно, настроения, возникшие в эпоху оттепели и получившие выражение в искусстве, представляли предмет для социально-психологической рефлексии и не всегда трансформировались в какое-то осознанное мировосприятие. Употребляя понятие «надлом», мы как раз и попытаемся найти понятие, позволяющее ухватить нечто единое и целостное, что позволило бы объединить самые разные факты. Следующим ключевым понятием будет извлеченное нами из теории цивилизаций понятие «пассеизм». В самом деле, один из признаков надлома как раз и проявляется в том, что в этот период импульс футуризма затухает, и общество постепенно начинает разворачиваться по направлению к прошлому. Прошлое начинает приобретать более светлые краски. Соответственно, трансформируется и восприятие времени. Мы меньше проявляем интерес к будущему и больше к прошлому. Мы это прошлое начинаем больше ценить и как бы впервые его открывать. Правда, было бы что открывать, ведь овладевший человеком демон будущего превратил его в разрушителя, и он, действительно, к этому времени успел многое забыть и разрушить, чтобы ничто не могло помешать хилиастическому прыжку в будущее, существовать в будущем.

Однако к настоящему времени существуют еще более интересные попытки выявить основную тенденцию времени. Сейчас мы не будем касаться постмодернизма как реакции на агрессивность владевшего умами многие десятилетия футуризма, а обратим внимание на другое понятие, которое в последние годы употреблялось в литературе. Это понятие «контрреформация». На наш взгляд, оно позволяет уточнить процессы, развертывающиеся в эпоху надлома, и вписать эту эпоху в контекст истории мирового искусства.

### **От реконструкции истории в неофициальных пластах к ее интерпретации в художественных образах. Роль установок модерна и постмодерна в интерпретации воссоздаваемых пластов исторической реальности**

Касаясь вопроса о необходимости восполнения пластов реальности, не получивших выражения в официальном искусстве с помощью художественных образов, мы должны пойти дальше. Восполнение – это лишь элементарный и, следовательно,

поверхностный уровень развертывающихся процессов. В настоящее время в искусствознании он преобладает. Следующий уровень этого восполнения – это интерпретация исторических процессов, воссоздаваемых средствами искусства. А вот с этим уровнем дело обстоит гораздо сложнее. В конце концов, не случайно восполнение никогда не сводится к преодолению отсутствия фактов. Их не знали, а теперь будем знать. Все дело в том, что процесс восполнения нельзя отрывать от процесса интерпретации воспроизводимых фактов. И вот тут-то и возникают настоящие острые проблемы, пока в искусствознании не преодоленные. В официальном искусствознании таких проблем не было. Ведь на изображаемую в свете революционного идеала действительность существовала единая точка зрения. Она была заданной государством, а потому личностного смысла не предполагала.

Совсем иная ситуация возникает в эпоху надлома. Даже если искусство обращается к фактам, изъятым из процессов коммуникации, оно все равно демонстрирует их разные интерпретации. Но там, где искусство обращается к уже известным и осмысленным с точки зрения власти фактам, оно тоже дает новую, а иногда и чрезвычайно субъективную интерпретацию. Спрашивается, а что является основой такого расхождения в интерпретации фактов в искусстве? И вообще, сколько же в эпоху надлома существовало несходных в интерпретации истории искусства XX века фактов точек зрения? И с чего следует начать разбираться в этом расхождении на уровне их интерпретации?

Назовем три основные такие точки зрения, к которым можно свести самые разнообразные интерпретации и уже известные по официальному искусству, и еще прежде не преданные гласности и только что вводимые в оборот фактов. Для эпохи надлома будут репрезентативными эти три точки зрения. Первая точка зрения связана с новой вспышкой футуризма, свидетельствующей, что установка модерна как универсального в мировой культуре к этому времени мировосприятия все еще не угасает. Следовательно, идея социализма, питаемая мировосприятием модерна, все еще продолжает быть притягательной. Хотя Вторая мировая война возвращала человечество к реальным проблемам, а футуризм первых десятилетий XX века успел поугаснуть, тем не менее это мировосприятие исторически, несомненно, уже обреченное,

о чем и будет свидетельствовать постмодерн в последних десятилетиях истекшего столетия, все еще оказывалось активным.

И, между прочим, это обстоятельство, с рубежа 50–60-х годов присущее разным странам и культурам, многое определяло и во внутренней культурной политике. Дело в том, что, несмотря на провозглашение в последних десятилетиях «заката» модерна (хотя Просвещение стало предметом критики сразу же после Второй мировой войны в известной работе Т. Адорно и К. Хоркхаймера), Америка как цивилизация, многое в XX веке определяющая хотя бы в своих политических установках, все еще продолжала исходить из мировосприятия модерна. Это пронизательно фиксирует Ж. Бодрийяр, утверждая, что Америка больше расположена к моделям мышления XVIII века. «Странно наблюдать, как мало изменились американцы за два столетия; они изменились гораздо меньше, чем европейские общества, захваченные политическими революциями XIX столетия; американцы, отброшенные океаном, просторы которого сделали из них что-то вроде острова во времени, сохранили в целостности и сохранности утопическую и моральную перспективу мыслителей XVIII века, трансплантированную и укрытую в надежном месте от всех исторических перипетий»<sup>16</sup>.

Как некогда утверждению советской империи сопутствовала оптимистическая установка модерна, так и начавшееся перерождение демократической Америки в империю (особенно с приходом в Белый дом Д. Буша) сопровождалось не угасающим в Новом свете мировосприятием модерна. И поскольку к этому времени американская цивилизация заметно в мире лидировала, то исходящий от нее оптимизм экспортировался и в другие культуры и цивилизации. Поэтому некоторое возвращение в эпоху оттепели к установкам художественного авангарда начала XX века соответствовало общемировым стандартам. Иначе говоря, американская ментальность, экспортированная в другие цивилизации, способствовала второму рождению модерна и уж во всяком случае продлению его исторического срока. Что из этого получилось? Результатом такой политики стал взбаламученный исламский мир, терроризирующий сегодня население многих стран.

---

<sup>16</sup> Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000. С. 166.

То, что после Второй мировой войны американское искусство реабилитирует авангард первых десятилетий XX века, закономерно. Это и должно было произойти, если иметь в виду то, что авангард – детище мировосприятия модерна, а, как уже выше сказано, в американской цивилизации это мировосприятие продолжает быть определяющим на протяжении всего XX века. Иное дело – советская империя. Казалось бы, здесь другая ситуация. Здесь не только залечивались раны войны, но и начали осознать антропологическую катастрофу как следствие большевизма. Здесь раньше, чем в каком-то другом месте, могла возникнуть основа для критики модерна вообще. Тем не менее одно из основных направлений в искусстве этого времени – реабилитация авангарда. Это положение можно проиллюстрировать наблюдением А. Якимовича, который пишет, что советские неофициальные художники «дают понять, что они прямо и непосредственно продолжают дело русского и европейского авангардизма 1920–1930-х годов и взаимодействуют с новыми течениями послевоенного западного неомодернизма»<sup>17</sup>.

Так, новое искусство эпохи надлома империи демонстрирует характерный для всего мирового искусства этого времени принцип «восстановления модернизма». Советские художники здесь – не исключение. Так, американский критик К. Гринберг призывал «одуматься, отказаться от “литературного” и “театрализованного” иллюстративного искусства и вернуться к наследию раннего и высокого авангарда 1905–1930-х годов, процветающего в свое время в Париже, Мюнхене, Берлине и Москве»<sup>18</sup>. В Москве этот призыв был услышан, и вот констатация: «Если говорить о радикальности и шумности “восстановления модернизма”, то Америка здесь явно обгоняла Европу, а русские нонконформисты пытались уловить импульсы, идущие и оттуда, и оттуда»<sup>19</sup>.

В эпоху оттепели можно было констатировать второе рождение модерна, пусть время этой вспышки и не было столь продолжительным. В этот период человечество реабилитировало

---

<sup>17</sup> Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М., 2009. С. 335.

<sup>18</sup> Там же. С. 336.

<sup>19</sup> Там же.



художественный опыт авангарда первых десятилетий XX века. В советской империи стали распространяться произведения искусства начала XX века или оказавшиеся неосвоенными постреволюционным поколением или же к этому времени забытые. Во всяком случае, это было искусство, которое официальные каналы до этого не тиражировали. Это относится, скажем, к поэзии и живописи начала XX века. Так, И. Эренбургу постоянно ставилось в вину то, что в своих мемуарах он уделяет внимание поэту К. Бальмонту, ведь к тому времени он был совершенно забыт («Молодые советские читатели вряд ли знают, что существовал такой поэт, а в начале XX века нельзя было найти студента, не знакомого если не со стихами, то по меньшей мере со слабой Бальмонта»<sup>20</sup>).

Когда речь заходит о все еще актуальном наследии модерна, то здесь не следовало бы проходить мимо явления, во многом способствующего продлению его стажа. Это прежде всего внутренняя причина – активизация молодежного энергетизма, о чем мы еще скажем более подробно в связи с молодежными настроениями и движениями с конца 50-х годов XX века. Весьма глубокий мыслитель – эмигрант Ф. Степун, подвергающий анализу все, что происходило в Советской России в 20-е годы, высказал, находясь в Берлине, мысль, которая явилась далеким прогнозом и в эпоху оттепели подтвердилась. Оценивая жизнь в Советской России как катакомбную, он прогнозировал, что в истории рано или поздно наступит момент, когда произойдет встреча старой русской культуры, сохраняющейся в том числе и в эмиграции, с тою «творческой, в значительной степени, быть может, катакомбной жизнью на территории СССР»<sup>21</sup>, которая станет для будущей России решающей. Но что же будет способствовать этой встрече? Ф. Степун отвечал – презрение, но не столько старшего поколения, сколько молодежи. «Настоящий, творческий, революционный процесс в России начнется тогда, когда честный и горячий комсомолец внезапно поймет, до чего большевики изуродовали и обокрали его душу»<sup>22</sup>. В эпоху оттепели именно этот процесс и начинается.

---

<sup>20</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: в 3-х т. М., 1990. Т.1. С. 125.

<sup>21</sup> Степун Ф. Жизнь и творчество. М., 2008. С. 395.

<sup>22</sup> Там же.

Вот почему настроения молодых так беспокоили власть, вот почему власть пытается постоянно держать под контролем поэтов младшего поколения, стихи которых привлекали молодых. В этом смысле мемуары И. Эренбурга тоже нельзя недооценивать, ведь их сверхзадача как раз и заключалась в том, чтобы способствовать открытию младшим поколением забытых пластов культуры. История начала восприниматься на другом уровне и не сводиться к политическим событиям. Вот почему мы склонны уделять внимание одному из самых существенных факторов развития искусства в эпоху надлома империи – молодежному энергетизму. Правда, в советской империи он не привился в тех крайних формах, в которых он развертывался на Западе. Но, тем не менее, молодежный энергетизм стал основой продления в Советском Союзе установок модерна как в его традиционных (большевистских), так и в нетрадиционных, т.е. оппозиционных большевизму формах.

Конечно, когда мы возвращаемся к рубежу 50–60-х годов и, в особенности, к молодежным волнениям, то обычно сопоставляем их с тем, что с этого времени развертывалось на Западе, т.е. с теми молодежными волнениями, которые трансформировались уже в движения, в том числе контркультурные, оппозиционные и политические. Эти движения особенно характерны для студенческих субкультур на Западе. В отдельных случаях атмосфера таких студенческих волнений и движений, перерастающих в террористические организации, превосходно передана в фильме М. Антониони «Забриски Пойнт»<sup>23</sup>.

Между тем в нашем случае уместно говорить не столько о параллелях, сколько о ретроспекциях в отечественную историю. Необходимо было бы вернуться в эпоху студенческих волнений в России, имевших место ровно столетие назад, а именно с 60-х годов XIX века. Чтобы наша историческая параллель была более конкретной и ощутимой, обратимся к цензору XIX века А. Никитенко. В 1861 году он фиксирует студенческую демонстрацию в университете. Эта демонстрация произошла по причине отмены ректором предполагавшейся публичной речи историка Н. Костомарова («Крики сопровождалась топанием, стучанием и скоро превратились в дикий рев. Начальство

---

<sup>23</sup> См.: *Хренов Н.* Образы великого разрыва. Кино в контексте сменяемых культурных циклов. М., 2008.

скрылось»<sup>24</sup>). Чуть ниже А. Никитенко пытается толковать и оценивать событие, достойное будущего бунта французских студентов в Сорбонне. «Сегодня, – пишет он, – в сборном университетском зале были разные толки о происшествии на акте. Я высказал некоторые истины начальству, но, к сожалению, оно лишено возможности действовать с энергией и достоинством. Да и министр не лучше в этом отношении. Некоторые из профессоров готовы даже защищать поступки студентов. С одним я сильно сегодня спорил. Ах, господа! Нет, не любовь к юношеству и к науке говорит в вас, а только стремление к популярности среди студентов. Вместо того чтобы читать им науку, вы пускаетесь в политическое заигрывание с ними. Это нравится неразумной молодежи, которая, наконец, начинает не на шутку думать, что она сила, которая может предлагать правительству запросы и контролировать его действия»<sup>25</sup>.

В 1875 году, когда бунтарские настроения уже выходили за пределы студенческой среды, А. Никитенко сделает такое обобщение: «Чего нам недостает? И в правительстве и в общественной определенности стремлений и вместе с тем и последовательности. Мы все чего-то ищем, чего-то хотим; но с точностью никак не можем сказать самим себе: чего? Правительство не хочет быть, по-видимому, ни ретроградным, ни деспотическим на манер прошлого времени. Однако ему не хочется допускать и тех последствий, какие должны произойти из его же либеральных реформ. А общество? Оно мечется туда и сюда, желая как будто поддерживать дарованные ему льготы, а между тем его мучит жажда денег, и оно все вертится около материальных интересов. Молодое поколение рвется к радикальным переворотам, а между тем оно худо учится, ничему не верит и не признает нравственных принципов. Оно бессильно именно отсутствием нравственных идеалов и горячность молодой крови считает за нравственную силу. Из всего этого выходит что-то очень похожее на хаос»<sup>26</sup>.

Такой феномен повторности в западной истории, кажется, отсутствует. Что касается России, то шестидесятники XX века

---

<sup>24</sup> *Никитенко А.* Дневник: в 3-х т. 1858–1865. Л., 1955. Т. 2. С. 175.

<sup>25</sup> Там же. С. 176.

<sup>26</sup> *Никитенко А.* Указ. соч. 1866–1877. Л., 1956. Т. 3. С. 331.

буквально повторяют шестидесятников века XIX-го, хотя до терроризма они, естественно, не дошли. Любопытно, что обращающиеся к эпохе оттепели отечественные исследователи этого совершенно не принимают в расчет. Видимо, с этой точки зрения XIX век оказывается совершенно забытым. Конечно, между этими двумя великими выплесками в отечественной истории молодежного энергетизма есть и несходство. Молодежь второй половины XIX века была больна идеей социализма. Что касается молодежи XX века, то, реабилитируя имена Ленина и Троцкого, она все-таки возвращала ценности либерализма. Повторяемость можно констатировать даже во второстепенных деталях. И там, и тут только и говорят о гласности. И там, и тут вспыхивает спрос на толстые журналы, с помощью которых в XIX веке вырабатывалось «культурно-общественное самосознание»<sup>27</sup>.

Между удаленными в истории событиями сходство, несомненно, улавливается. Прежде всего – в главном. Во-первых, шестидесятничество XIX века и шестидесятничество XX века – два взрыва, спровоцированные в русской истории идеей модерна. Ведь именно модерном спровоцирована нетерпимость со стороны молодых по отношению к историческим традициям, которые спустя время все же приходилось реабилитировать. То, что в молодежных волнениях XIX века проявилось настроение первоначального европейского модерна, т.е. Просвещения, не было секретом, например, для Г. Флоровского, писавшего о том периоде русской истории как пережитке и рецидиве Просвещения<sup>28</sup>. Именно поэтому приходилось бороться уже не против консерватизма и косности застарелых предрассудков, сколько с мнимым и поверхностным «прогрессизмом», с опроценством, с общим снижением самого культурного уровня, что потом скажется на мировосприятии большевиков. С этих молодежных и общественных волнений начинает распространяться нигилизм, ставший предметом внимания и в эпоху оттепели. Если шестидесятничество XIX века – следствие надлома старой империи, то шестидесятничество XX века выражает начавшийся надлом новой империи, возникший на основе симбиоза византийской империи и марксистской идеи.

---

<sup>27</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 289.

<sup>28</sup> Там же. С. 288.

И ведь что удивительно, вовсе нельзя утверждать, что само искусство оттепели, в отличие от искусствознания, не зафиксировало эту похожесть двух удаленных в истории ровно на одно столетие событий. В 1973 году появилась повесть Ю. Трифонова «Нетерпение», посвященная А. Желябову. В живописи появилось весьма заметное полотно Т. Назаренко «Казнь народовольцев» (1961–1972 гг.). Наконец, к этой теме обратились театры. Так, в 1967 году в театре «Современник» режиссер О. Ефремов поставил пьесу А. Свободина «Народовольцы», и на сцену вышли все тот же Андрей Желябов, Софья Перовская, Николай Кибальчич и другие, а в финале спектакля была представлена сцена казни пяти членов «Народной воли». Театр на Таганке поставил в 1970 году роман Н. Чернышевского «Что делать?». Конечно, тема молодежного и студенческого бунта в названных произведениях не осмыслялась как параллель современности. Она пряталась в логику триумфального утверждения истории идеи социализма, т.е. подавалась так, как она преподносилась большевистскими официальными историками. Во всяком случае, официальным лицам хотелось, чтобы смысл этих произведений так и понимался.

Иначе говоря, то, что волновало и тревожило авторов названных произведений, упаковывалось в одно из тех явлений, которые действительно вписывались в историю социализма и были с этой точки зрения событиями с большой буквы. Этим, видимо, объясняется то обстоятельство, что спектаклю «Народовольцы» предшествовал спектакль «Декабристы» по пьесе Л. Зорина, а замыкал трилогию спектакль «Большевики» по пьесе специализировавшегося в те годы по ленинской тематике М. Шатрова. Все три спектакля были поставлены О. Ефремовым. Получилось так: и новые настроения, и бунтарский дух были выпущены на сцену, и эти настроения были упакованы в привычную и догматическую форму – в историю революционной борьбы. Вчитаемся, однако, в начало первой главы повести Ю. Трифонова: «К концу семидесятых годов современникам казалось вполне очевидным, что Россия больна. Вроде бы все шло чередом: росли города, бурно раскидывались во все стороны железные дороги, дельцы нагребали состояния, крестьяне бунтовали, помещики пили чай на верандах, писатели выпускали романы, и все же с этой страной творилось неладное, какая-то

язва точила ее. Всю Россию точило разочарование. Понять, что происходит, современникам не удавалось: не замечая причин, они со страхом и изумлением наблюдали следствия»<sup>29</sup>.

Как мы убеждаемся, надлом старой империи похож на надлом новой. В период надлома новой империи люди тоже спокойно пили чай, не осознавая, что впереди будет хаос, смута и распад. Атмосфера надлома везде и всегда разворачивается одинаково: население не размышляет о надвигающейся катастрофе. Но если простые смертные не осознавали происходящего, а потому период надлома еще долго продолжался, то ведь искусство для такого осознания, собственно, и предназначено. Известно, как в те годы был популярен начавший печататься и ставить свои фильмы В. Шукшин. Если его роман «Я пришел дать вам волю», посвященный народному движению под предводительством Степана Разина, был напечатан, то фильм, задуманный по этому роману, ему так и не удалось осуществить, хотя, может быть, это мог быть лучший из его фильмов. Тот же А. Никитенко в своем дневнике 1873 года позволил себе высказаться о незрелости и шаткости общественности в России, а потому эту общественность легко запутать и возбудить. В связи с этим он говорит: «Нелепы и пагубны также демократические тенденции некоторых незрелых умов, которые готовы взывать к народному движению и запутать народ в сети своих утопических идей. Они забывают, что народ наш, при своей полудикости, способен производить Пугачевых и Разиных, а не граждан, которые были бы в состоянии участвовать в решении высших общественных задач»<sup>30</sup>. Названные исторические и архетипические фигуры снова всплывали на поверхность сознания в эпоху надлома, начиная будоражить массовое сознание. Если В. Шукшин пишет роман о Степане Разине, то Таганка играет есенинского «Пугачева». Кстати, роман В. Шукшина доказывает, что осознание средствами искусства ситуации разворачивалось полным ходом. Так, у В. Шукшина Степан Разин мучительно пытается разгадать причину несвободы в империи. Кто же этому виной? В чем причина? Конкретные люди? Может быть, митрополит, стрельцы, бояре, новгородские и псковские мужики? А может быть,

---

<sup>29</sup> Трофонов Ю. Нетерпение. М., 1988. С. 3.

<sup>30</sup> Никитенко А. Указ. соч. Т. 3. С. 270.

сам царь? «Но когда днем Степан заглядывал в лица новгородским, псковским мужикам, он видел в глазах их тусклый отблеск страшной беды. Оттуда, откуда они бежали, черной тенью во все небо напозла всеобщая беда. Что это за сила такая, могучая, злая, мужики и сами тоже не могли понять»<sup>31</sup>. И шукшинский Степан Разин прозревает: «Та сила, которую мужики не могли осознать и назвать словом, называлась – государство»<sup>32</sup>.

Но если первой причиной продления стажа модерна является взрыв молодежного энергетизма как вопрос для империи внутренних, то второй причиной, касающейся уже внешних факторов, следует назвать мировосприятие тех цивилизаций – лидеров, под гипнотическое обаяние которых подпадают и молодые, и интеллигенция, и даже целые народы. Очевидно, и об этом уже сказано, некоторые современные цивилизации еще долгое время продолжают оставаться верными установкам модерна. Это касается прежде всего Америки, остающейся верной идеалам Просвещения. Поскольку аура Америки во всем мире продолжает быть притягательной, особенно для младшего поколения, постольку установки модерна, тиражируемые Америкой в том числе и в политической сфере, продолжают оказывать воздействие на все страны. Кажется, возникший в последние десятилетия уходящего века постмодерн отрекается от наследия модерна, претендуя на принципиально новое мироощущение. Однако в реальности постмодернистская революция оказывается лишь одной из фаз, может быть, финальной, все того же модерна<sup>33</sup>. Тем более, что в искусстве XX века находится много явлений, либо предвосхищающих постмодерн, либо им уже являющихся. Не случайно уже эпоха надлома империи решительно возвращает к наследию конца XIX – начала XX века. Так, в связи с оживлением прозы в отечественной культуре второй половины XX века А. Синаевский вспоминает ренессанс поэзии начала XX века. Впрочем, то же самое еще в начале 60-х годов попытался сделать в своих знаменитых мемуарах

---

<sup>31</sup> Шукшин В. Я пришел дать вам волю. М., 1983. С. 151.

<sup>32</sup> Там же. С. 152.

<sup>33</sup> Хренов Н. О книге А.В. Рыкова «Постмодернизм как «радикальный консерватизм» // В кн.: Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». СПб., 2007. С. 369.

И. Эренбург. Наблюдая оживление в литературной жизни второй половины XX века, А. Синявский говорит, что с этого времени имеет место восстановление нарушенной в результате активности большевистской цензуры логики литературного развития. Правда, это восстановление разворачивалось в том числе и в формах самиздата: «В самиздате, помимо новых, неизвестных (даже органам Госбезопасности) авторов, первое время, на рассвете, ходили в списках Цветаева, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, и этого было достаточно, чтобы новое издательство зарекомендовало себя наилучшим образом»<sup>34</sup>. В этом проявилась преемственность в восприятии времени, как времени, в котором преобладает будущее, с точки зрения которого и имеет место изображение фактов. Допускалось, что такая преемственность была нарушена в силу революции и Второй мировой войны, но пришло время вернуться к дореволюционному и довоенному опыту.

### **Персоналистская интерпретация неофициальных пластов исторической реальности. От имперского классицизма к экзистенциализму в отечественных формах**

Следующая, вторая, точка зрения в воссоздании исторического времени связана с таким изображением фактов, при котором единственно реальным в истории предметом является личность. Следствием этого является утверждение критерия в оценке происходящего. Это чрезвычайно значимая точка зрения и особенно для советского искусства. Ведь новое общество, которое власть возводила, к жизни личности оказалось совершенно нечувствительным. По сути дела, из этого мировосприятия личность исключалась. В силу этого революционная эпоха как эпоха массовая оказалась эпохой безличной. Как пишет И. Эренбург, существуют эпохи, когда люди могут думать о своей личной судьбе, о биографии («Мы жили в эпоху, когда лучшие думали об истории»<sup>35</sup>). Но это выражение И. Эренбурга необходимо уточнить. Не о личной судьбе и ее отношении к истории

---

<sup>34</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 183.

<sup>35</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: в 3-х т. М., 1990. Т. 3. С. 122.



шла речь, а о судьбе государства и, следовательно, судьбе государства, перед которым личность отступала, а точнее, в истории как истории государства растворялась, становясь объектом манипуляции. Она повертывалась исключительно с функциональной точки зрения, что и давало повод применительно к этой ситуации говорить об эффекте отчуждения как в его экзистенциалистском, так и в марксистском варианте.

Марксизм, который, казалось бы, ставил своей задачей устранение социального отчуждения, в реальности породил еще большее отчуждение человека от государства и от себя, чем это имело место в той истории, которую мог наблюдать К. Маркс. Вот почему экзистенциализм оказался оформлением социально-психологических настроений, к чему, например, М. Мамардашвили как владеющий языком этой философии, вступивший в полемику с самим Ж.-П. Сартром, эту философию сводит. Под ней он отказывается понимать разновидность академической философии. Причем оформлением настроений не только по ту, но и по эту сторону железного занавеса. Как пишет Н. Мотрошилова, воспроизводящая значимую страницу в истории отечественной философии, – резонанс экзистенциализма в империи, мироощущение, получившее выражение в этой философии, характерно и для стойков советской империи: «Во-первых, отечественные авторы и читатели, жившие в условиях социализма, изучая экзистенциалистов или работы о них, находили и в себе самих подобные ощущения, умонастроения, что склоняло к мысли об условности и неуниверсальности отнесения истоков экзистенциализма только к буржуазному обществу. Поэтому более верной оказалась, так сказать, внеформационная констатация: настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций – особенно в периоды крутых переделов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим»<sup>36</sup>.

Но, собственно, входя в тот отрезок истории, для которого будут характерны настроения, спровоцированные социаль-

---

<sup>36</sup> Мотрошилова Н. О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном-Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. Серия «Философия России второй половины XX века». М., 2009. С. 326.

ной аномией, мы оказываемся во власти стоицизма, без которого надлома не бывает. С особой остротой это функциональное отношение государства к человеку прозвучало в произведениях А. Платонова. Герой его повести «Котлован» рабочий Вощев уволен с завода за то, что он позволил себе задуматься о «плане», т.е. о смысле жизни, причем не только о своей личной, а об общей жизни. Но представителей администрации завода такое поведение рабочего не устраивает, ведь завод давно уже работает «по готовому плану треста». («Тебе, Вощев, государство дало лишний час на твою задумчивость – работал восемь, теперь семь, ты бы и жил – молчал! Если все мы сразу задумаемся, то кто действовать будет? – Без думы люди действуют бессмысленно! – произнес Вощев в размышлении»<sup>37</sup>). Иначе говоря, для заводской администрации рабочий Вощев интересен лишь с функциональной стороны.

Виток истории, на протяжении которого пытались с помощью рецептов Маркса избавиться от отчуждения, привел к исходной точке. Так возникла почва для распространения идей абсурда. Несомненно, вышедшее в 1951 году эссе А. Камю «Бунтующий человек», опыт русской революции и построение советской империи учитывало: жертвы незаметно перерождаются в палачей, а утопия – в антиутопию. Это была одна из первых попыток выявить обратную сторону большевизма, к восприятию которой в тот период западная цивилизация не была готова. Речь идет об эссе А. Камю, которое привело к открытию колоссальной популярности, в том числе и в советской империи произведений Ф. Кафки. Расшифровывая понятие «отчуждение» и устанавливая причастность советского человека к этому явлению, один из авторов констатировал отчуждение в империи от власти, что так убедительно в своем незаконченном романе «Замок» проиллюстрировал Ф. Кафка. Вот какое признание он сделал на страницах журнала «Философские науки». «Автор этих строк работал в одном “бюрократическом” учреждении в те дни, когда “Иностранная литература” опубликовала “Замок” Кафки. Мой приятель, прочитав роман, заметил, что мне незачем с ним знакомиться, даже бегло, поскольку нечто подобное с поправкой на строго фиксированные пространственно-временные координа-

---

<sup>37</sup> Платонов А. Государственный житель. Минск, 1990. С. 107.

ты, я имею возможность ежедневно наблюдать у себя на службе. Впрочем, подумал я, Кафка описывал процессы, происходящие в замках, с натуры, находясь на канцелярской работе (полдня, до обеда, а не восемь часов и в немалой степени преуспевал на этом поприще). Такие процессы по масштабам, оборотам, развернутости были лишь “бледным прообразом” процессов, происходящих в XX веке в громадной стране, государственность которой имела в своей основе не политическую, но, говоря словами основателя этого государства, “чиновничью” культуру»<sup>38</sup>.

Однако для того чтобы личностное прочтение фактов в искусстве закрепилось, оно должно было опираться на какую-то традицию. Ею стала философская традиция, хотя применительно к философии эпохи оттепели говорить о такого рода традиции не приходится. Известно, что весь послевоенный мир начал размышлять в духе экзистенциализма, а экзистенциализм был новой системой идей, кстати, той системой идей, которая возвращала человека из мировосприятия модерна в мир настоящего. Подобная система идей, несомненно, имела эффект и для отечественного искусства. Правда, применительно к экзистенциализму, можно утверждать, что в России эта традиция все же имеет место. И дело не только в том, что какие-то зародыши этой философии можно обнаружить еще в XIX веке и в начале XX века (скажем, у С. Кьеркегора или Н. Бердяева), а в том, что мировосприятие экзистенциализма, на наш взгляд, подхватывает древнюю традицию стоицизма, которая тоже есть традиция философская. Представляется, что вспышка этой традиции и произошла в эпоху надлома, оказав воздействие на искусство.

Разумеется, эта экзистенциалистская точка зрения является по отношению к футуристической, т.е. модернистской, авангардной точке зрения – альтернативной. Если последняя вела не к переоценке революции, а к новому уровню ее романтизации (вспомним поэзию Е. Евтушенко или А. Вознесенского), то экзистенциалистская точка зрения такую романтизацию исключает и если революции и касалась, то относилась к ней только как к контексту воссоздания пограничной ситуации, как это и происходит, например, в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

---

<sup>38</sup> Колесников А. Процесс в замке (Об отчуждении в литературе и о литературе) // Философские науки. 1991, № 10. С. 150.

Тем не менее, обращаясь для понимания духовной атмосферы эпохи оттепели к идеям экзистенциализма, мы получаем возможность в отечественном искусстве проследить возникновение того отношения ко времени, которое, собственно, и оформилось в экзистенциализме.

Вообще, столь обостренное внимание к проблеме времени, обнаружившееся в 60-е годы в советской гуманитарной и искусствоведческой науке, возникло именно под воздействием экзистенциализма, в особенности явлений в литературе, реализующих философские идеи этого рода. Так, излагая основные идеи экзистенциализма, О. Больнов специально останавливается на понимании времени в этой философской системе. Он утверждает, что категория времени в экзистенциализме имеет центральное значение. Во всяком случае, с этой философией связан принципиально новый подход ко времени даже в сравнении с «философией жизни», в которой время впервые становилось значимой темой философствования, о чем свидетельствуют, например, идеи А. Бергсона. Такое заключение О. Больнов делает потому, что в XX веке философия сильно продвинулась в сторону личности как предмета исследования. Следовательно, время предстает с точки зрения личностного содержания. Это личностное, или субъективное время отщепляется от измеряемого часами физического, или объективного времени. В отличие от субъективного, т.е. подлинного времени, время объективное воспринимается неподлинным. Личностное, или субъективное время – это время, переживаемое личностью. «То, что переживаемое время отклоняется от “реального” объективного времени и в зависимости от вида испытываемого в том или ином случае переживания воспринимается то быстрее, то медленнее, так что радостные часы словно бы пролетают, в то время как в скуке минуты растягиваются до вечности, является настолько необычным фактом, что его до сих пор даже не могли вполне оценить»<sup>39</sup>.

Но ведь именно так и строится временная структура тех новых романов, в частности М. Пруста и Д. Джойса, которые во многом определяли дискуссии во второй половине XX века о художественном времени. Так выстраивается и повествование в

---

<sup>39</sup> *Больнов О. Философия экзистенциализма. СПб., 1999. С. 138.*

фильме А. Тарковского «Зеркало». Фильм может служить иллюстрацией именно подлинного, т.е. восстанавливаемого режиссером субъективного времени, как оно воспринимается и, главное, переживается героем, от имени которого ведется повествование. От понимания времени в экзистенциалистском варианте мы не случайно переходим к приему, использованному А. Тарковским. В литературе мысль о созвучности экзистенциалистской философии и творчества режиссера давно высказана<sup>40</sup>. Может быть, далеко не случаен также интерес Ж.-П. Сартра к первому фильму А. Тарковского «Иваново детство». Когда философ познакомился с тем, что писали о фильме в итальянской газете «Унита» в 1963 году, он решил включиться в дискуссию, чтобы защитить молодого, тогда еще никому не известного режиссера<sup>41</sup>. Так, им было направлено письмо главному редактору газеты «Унита» Марио Аликате, в котором философ писал, что фильм А. Тарковского – один из самых прекрасных фильмов, какие ему довелось видеть в последнее время. Улавливая в фильме и рваные годаровские ритмы, и в то же время замедленные ритмы фильмов М. Антониони, философ отвергал обвинение критиков левого толка в том, что молодой советский режиссер ориентируется на вкусы западного буржуа. Пафос письма Ж.-П. Сартра направлен на доказательство того, что творчество А. Тарковского – порождение российской истории, свидетельствующей о том, сколько трудов, забот и крови стоят малейшие изменения, которые хотят внести в общество<sup>42</sup>. В те годы философ еще допускал, что социализм может быть с человеческим лицом.

Конечно, выделяя второй тип мировосприятия, получивший выражение в искусстве периода надлома, и называя его экзистенциалистским, мы как бы невольно используем терминологию, приложимую обычно исключительно к западной реальности, для интерпретации отечественной истории. Не является ли это натяжкой? Не является, ведь используем же мы при интерпретации революционной истории России понятие «модерн».

---

<sup>40</sup> *Муслиенко О.* Тарковский и идеи «философии существования» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 268.

<sup>41</sup> *Феллус М.* Жан-Поль Сартр – в защиту Андрея Тарковского // Киноведческие записки. 1992, № 14. С. 96.

<sup>42</sup> *Сартр Ж.-П.* По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 17.

Привлекая при осмыслении исторического опыта России в XX веке экзистенциалистскую терминологию, мы не забываем о тех контактах между отечественными художниками эпохи надлома и теми западными художниками, которые были или программными экзистенциалистами, или же находящимися под воздействием этого мировосприятия. Здесь можно было бы также напомнить о контактах между А. Солженицыным и Ж.-П. Сартром. Известно, что последний, как и некоторые другие французские писатели, протестовали против исключения А. Солженицына из Союза писателей<sup>43</sup>. Будучи в Москве, Ж.-П. Сартр имел намерение встретиться с А. Солженицыным и приглашал его на ужин в гостиницу «Пекин». Любопытна реакция А. Солженицына на этого, как он выразился, «владельца дум» и «трубадура гуманности». Подозревая, что французский философ по отношению к нему проявляет просто любопытство, А. Солженицын от встречи отказывается: «Я сказал переводчице: “Какая может быть встреча писателей, если у одного из собеседников заткнут рот и связаны руки сзади?”». – «Вам неинтересна эта встреча?» – «Она горька, невыносима. У меня только уши торчат под водой. Пусть он прежде поможет, чтобы нас печатали»<sup>44</sup>.

Впрочем, отношение А. Солженицына к Ж.-П. Сартру несет на себе печать отношения писателя к Западу вообще. Несмотря на постоянную помощь и отклики Запада, писатель постоянно ощущает перманентное и метафизическое непонимание между Западом и Россией: «Если и станем свободными – то только сами»<sup>45</sup>. Кстати, о Ж.-П. Сартре, имя которого, несомненно, для отечественной интеллигенции после Второй мировой войны много значило. Об этом в своих мемуарах свидетельствует И. Эренбург: «Во Франции, да и в других странах Запада все повторяли имя Сартра, говорили о нем не только студенты, но и дамы без профессии, без возраста, щебетавшие в различных гостиницах и на приемах: “О, Сартр!”»<sup>46</sup>. Середина 60-х – актив-

---

<sup>43</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. № 7. С. 125.

<sup>44</sup> Там же. № 6. С. 89.

<sup>45</sup> Там же. № 6. С. 89.

<sup>46</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: в 3-х т. М., 1990. Т. 3. С. 170.

ность настроения шестидесятников. С начала этого десятилетия Ж.-П. Сартр вместе с Симоной де Бовуар ежегодно приезжает в Советский Союз<sup>47</sup>. Он заново читает Маркса и приходит к выводу о совпадении идей Маркса и экзистенциализма. До чехословацких событий 1968 года западные интеллектуалы левой ориентации еще верят в советский марксизм. Идеи экзистенциализма порождали единомышленников Ж.-П. Сартра в империи. Понятия, трудные для непосвященных, способствовали тому, что сторонники экзистенциалистских идей объединились во что-то, похожее на «масонскую ложу»<sup>48</sup>.

Но дело не в том, что экзистенциализм, с кем бы из мыслителей он ни ассоциировался – западным или отечественным, – должен был иметь воздействие на отечественное искусство эпохи надлома и не мог не иметь такого воздействия. Очевидно, что в Советском Союзе возникала для подобных настроений благоприятная ситуация, а именно – возвращение к пониманию значимости личности и, соответственно, к личностным оценкам происходящего. В этом плане невозможно не оценить значимость мемуаров И. Эренбурга для читающей в империи публики. Хотя И. Эренбург был знаком с Ж.-П. Сартром и писал о восприятии идей этого философа в мире, влияние Сартра на его собственное творчество не было осознано. В своих мемуарах он постоянно рассуждает о том жанре, в котором он решил поведать читателю о настоящем и о прошлом. Кстати сказать, эти размышления И. Эренбурга возвращают уже не просто к Сартру, а, например, к Паскалю. И. Эренбург постоянно пытается уйти от идеологических и политических схем и оценок, подчеркивая, что хронологической последовательности не придерживается. Ему важно «понять время». Но он тут же прибавляет – «и себя»<sup>49</sup>. Одно из признаний И. Эренбурга весьма показательно: «Задумываясь над прожитым, я вижу, до чего мало я знаю, а главное – из того, что я знаю, далеко не все понимаю»<sup>50</sup>. Писатель предупреждает, что он – не «старец Пимен», а его книга «меньше всего бесстрастная летопись» («Как бы ни казалась лоскутной исто-

---

<sup>47</sup> Мотрошилова Н. Указ. соч. С. 321.

<sup>48</sup> Там же. С. 323.

<sup>49</sup> Там же. Т. 3. С. 82.

<sup>50</sup> Там же.

рия пережитых мною послевоенных лет, как бы ни выглядели картины разрозненными, дни и мысли оборванными, я верю, что читатели почувствуют в сбивчивом рассказе не проповедь, а исповедь»<sup>51</sup>).

Таким образом, писатель всячески пытается отстоять в передаче исторического времени свою субъективность, что и создает постоянные трудности для публикации его мемуаров в журнале «Новый мир» и что постоянно служит поводом для беседы писателя с представителями аппарата ЦК. В этой битве литератора за публикацию мемуаров просматривается потребность в личной точке зрения, а значит, в том варианте мировосприятия, в том числе и в понимании времени, что оказывается близким экзистенциализму. Но, кстати сказать, экзистенциализм И. Эренбурга не противостоит первому варианту мировосприятия, ведь одной из сверхзадач его мемуаров является возвращение к забытым страницам отечественного авангарда рубежа XIX–XX веков. Книга И. Эренбурга, несомненно, сыграла огромную роль в реабилитации авангардистского художественного наследия. Ведь, как свидетельствует писатель, «наша молодежь ничего не знала о Мейерхольде, никогда не читала стихов Мандельштама или Марины Цветаевой, не видела холстов прекрасных наших художников – раннего Кончаловского, Лентулова, Ларионова, Шагала, Малевича, Фалька»<sup>52</sup>. Именно И. Эренбург обращает внимание на то, что иные западные новации – не такие уж и новации и что им предшествуют аналогичные эксперименты в отечественном искусстве. Так, об А. Белом, не издававшемся в годы публикации мемуаров И. Эренбурга и, разумеется, забытом, И. Эренбург пишет, что его вклад в литературу чувствуется в произведениях некоторых современных авторов, которые, может быть, даже и не читали его романа «Петербург»<sup>53</sup>. Не случайно так много разговоров о совпадении литературных приемов у А. Белого и Д. Джойса<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> *Эренбург И.* Указ. соч. Т. 3. С. 82.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> *Хоружий С.* «Улисс» в русском зеркале // Джойс Д. Улисс. Т. 3. М., 1994. С. 365.



Однако обаяние мемуаров И. Эренбурга заключается не только в воссоздании устраненных из исторического процесса, пусть в его художественных проявлениях, явлений и фактов. Подкупала прежде всего личностная интонация в воссоздании значимых вех политической истории XX века. Писатель фиксировал и характерные для внутренней политики Советского Союза события, и события в Испании, и ситуацию перед Второй мировой войной во Франции. Вот как, например, он констатирует начало сопротивления во Франции: «Я радовался со всеми: после Испании – Франция! Теперь ясно, что Гитлеру не удастся поставить Европу на колени»<sup>55</sup>. О резонансе мемуаров И. Эренбурга сказано еще недостаточно. Мы попробуем коснуться одного факта. Подкупающая личностная интонация мемуаров И. Эренбурга из литературы переключивается в кино. Кажется, что без нее не появился бы один из самых известных фильмов 60-х годов «Обыкновенный фашизм» М. Ромма (1965). Оба названных произведения – и мемуары И. Эренбурга, и фильм М. Ромма свидетельствуют об активности художников старшего поколения в художественной жизни 60-х годов.

На фильме М. Ромма, с одной стороны, лежит печать времени, увлечения поэзией, которая не обходила стороной самые катастрофические события истории XX века (вспомним поэму Е. Евтушенко «Бабий Яр»), поэзией, которая не чуралась публицистики. С другой стороны, в этом увлечении получило выражение стремление к синтезу самых разных художественных решений. Так, не может не обращать на себя внимание получившее в это время распространение в формах кино лирическое начало, т.е. повествование, развертывающееся от имени автора. Очевидно, что то, что еще недавно рассматривалось как повествование, воссоздаваемое с объективных позиций, т.е. повествование безличное, в воспроизведении которого все решала какая-то общая, безличная точка зрения, с некоторого времени начинает воспроизводиться с авторской точки зрения. Если в поэзии все решает лирическое начало, то почему же им нельзя воспользоваться в кино? Тем более, что в литературе лирическое, авторское начало торжествует не только в поэзии, но и в прозе.

Это особенно проявилось в мемуарах И. Эренбурга, которые мемуары напоминают лишь внешне, а, по сути, преследу-

---

<sup>55</sup> *Эренбург И.* Указ. соч. Т. 2. С. 83.

ют очень важную задачу – заново открыть и осмыслить преемственность в развитии идей, точки соприкосновения между ренессансом начала XX века и начавшимся ренессансом в эпоху надлома. В мемуарах И. Эренбурга остановившегося мгновения настоящего уже нет. В это настоящее начинает активно вторгаться прошлое, и тогда становится очевидным, что в истории преемственность все-таки существует. Эта преемственность обнаруживается и по-новому осмысливается именно в эпоху надлома. Но если в книге И. Эренбурга имеет место сплошной авторский монолог, повествование от первого лица как органичный литературный прием, возможный не только в поэтических произведениях, что же касается фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм», то здесь такой прием, кажется, входит в противоречие с природой кино. Ни до появления фильма М. Ромма, ни после его появления трудно найти аналогичные примеры, когда сам режиссер постоянно комментирует происходящее на экране.

Но дело не только в комментариях, а именно в комментариях М. Ромма, в той манере повествования, которая всегда называлась в филологии сказом. Это в высшей степени артистичный комментарий, комментарий, сочетающий в себе философскую мудрость и лукавство скомороха. В фильме явно улавливаются приемы чаплиновского фильма «Великий диктатор». Уже только одной своей интонацией М. Ромм увлекает в далекую историю зрелищ, когда какие-то исторические события комментировались импровизированными фольклорными текстами. Голос М. Ромма в фильме, пожалуй, самое яркое и самое художественное достижение этого фильма. Прямых прецедентов в истории кинематографа этот опыт просто не имеет.

Но фильм М. Ромма позволяет говорить и еще об одном явлении, а именно о вторжении в художественный мир документа, о стирании граней между художественным и нехудожественным, о превращении сиюминутного публицистического очерка, документально фиксирующего какой-то факт, в художественный факт. Но это такой очерк, в котором настоящее, так же как и в мемуарах И. Эренбурга, не абсолютизируется. В него агрессивно вторгается прошлое, неприятное прошлое. И такое вторжение необходимо. Как считает М. Ромм, без этой соотнесенности с прошлым не пробиться к смыслу того, что происходит в момент создания фильма. Без него невозможны никакие нравственные оценки.

Своей задачей М. Ромм ставит показать, как в истории XX века стала возможной такая политическая катастрофа, как фашизм, стоившая жизни миллионам людей, почему во Второй мировой войне человек продемонстрировал свою готовность к беспрецедентному насилию, способность унижать и уничтожать себе подобных. Всех этих подробностей, в том числе запечатленных и самими палачами на любительских фотоснимках, причем любопытно, что они носили эти снимки в нагрудном кармане вместе с любимыми ими членами семьи, женами и детьми, в фильме М. Ромма предостаточно. Однако в фильме много и эпизодов из мирной жизни и не только довоенной, но, например, и из времени, когда осуществлялись съемки фильма. Много эпизодов, заснятых на улицах современной Москвы и других европейских городов. В основном, это лица детей, их рисунки, и это встречи и поцелуи влюбленных. Почему уже на этом мирном фоне то и дело возникает оскал фашизма? Он имел место и в 30–40-х, и он, как можно понять из фильма, угрожает появиться снова. Режиссер старается показать, что катастрофа наступает не сразу. Она готовится постепенно. Когда Гитлер незаметно двигался к власти, никто не придавал этому значения. Так, на экране один за другим появляются король английский, норвежский, шведский, европейские политики и государственные деятели. Например, бывший германский император Вильгельм II кормит уток. А потом режиссер покажет сценку из животного мира тюленей. Это следовало понимать так: Европа спит, Европа расслабилась. Она утратила бдительность.

Между тем Гитлер, сначала неуверенный (и эта неуверенность бывшего диктатора от пронизательного взгляда режиссера не ускользает и будет им прокомментирована), а затем все более и более бесцеремонный, постепенно из уличных хаотических сборищ творит человеческие пирамиды, снятые сверху и напоминающие рыбную икру. В этих выстроенных геометрически пирамидах исчезает всякое человеческое, личностное начало. Вспоминаются строки из стихотворения О. Мандельштама «Ламарк»:

- Он сказал: довольно полнозвучья,
- Ты напрасно Моцарта любил:  
Наступает глухота паучья,  
Здесь провал сильнее наших сил<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. М., 1991. Т. 1. С. 178.

В марширующих шеренгах человеческие лица уже не разглядеть. Да и размышлять человеку, включенному в пирамиду, уже неудобно. Марширующие шеренги солдат можно направить куда угодно и с любой целью. Они и готовились с целью передвижения в сторону Урала, где они должны были превратить в рабов миллионы русских. Но не только русских. Как некогда в Египте или в Вавилоне существовали рабы, так и в великой немецкой империи, Третьем рейхе такими рабами должны быть славяне.

И снова на экране появляются сцены мирной жизни. Молодежь развлекается в Париже, Лондоне и в других европейских городах. Как некогда солдаты в шеренгах разучились думать, так и этот танцующий и развлекающийся европейский мир не склонен размышлять. Когда режиссер врезает в последовательность кадров с узниками Освенцима и других лагерей кадры с танцующими, он комментирует: «Это не 1964-й, а 1934 год», констатируя, что, несмотря на несходство времен, похожесть все же подразумевается. Невольно вспоминается ответ А. Солженицына на вопрос, заданный ему одним из западных журналистов. Смысл вопроса заключался в том, как Запад может помочь России. Писатель неожиданно отреагировал так: сами выберемся, вы только себя спасите. Писатель имел в виду, что катастрофа, подобная российской, оказывается в прошлом лишь для России. На Западе она еще сможет случиться.

Но, собственно, М. Ромм как раз и показывает, как она однажды уже случилась. И, несмотря на рационализм Запада, случилась незаметно. Зачумленными в Германии оказались не только люди, поставленные в шеренги, но и те обычные люди, которые просто восхищались фюрером. Таких эпизодов в фильме много. Но от режиссера не ускользнули и лица служащих Гитлера и Геббельса после поражения немцев под Сталинградом. На этих лицах уже появилась мысль. Они проснулись. Катастрофа начинает осознаваться. Мелькнули и лица тех, которые не поддались массовому гипнозу. Особенно поразительными в фильме оказались лица узников накануне расстрела. Это лица святых. Режиссер еще и еще раз повторит эти лица, повторит их и в финале фильма, когда появятся детские лица из современной мирной жизни. Они смотрят на зрителя в упор, как бы задавая вопрос: неужели нечто подобное может повториться и неужели эти невинные младенцы могут стать жерт-

вами нового безумия, а может быть, даже палачами? Вопрос остается без ответа.

Смысл фильма заключается в том, как из людей делают зверей, как человек деградирует до животного, до «паучьей глухоты», теряет чувство сострадания, и как эта деградация оказывается оборотной стороной обожания вождя, воспринимаемого божеством и новым спасителем человечества. Конечно, когда смотришь фильм М. Ромма, то невольно возникает параллель с тем, что имело место в нашей империи. М. Ромм, например, показывает немецких писателей, которых Геббельс поучает, как надо писать и о чем следует писать. Ситуация знакомая. Тем более, что на экране появится и эпизод с награждением в Кремле советских деятелей культуры правительственными орденами. Правда, он взят из фашистской хроники и призван проиллюстрировать, как евреи делят между собой богатство Советского Союза. А на экране появляются И. Пырьев, А. Довженко, И. Тарханов, А. Нежданова и другие. Но главное, что в этом фильме режиссера интересует, – это опасность дегуманизации, опасность исчезновения в человеке человеческого. Это стремление фюрера доказать, что человек как индивидуальность – ничто. Отдельный человек получает смысл лишь тогда, когда он становится частью массы, когда его индивидуальность в этой массе растворяется. Вот тогда ему, оказывается, легко внушить все, что угодно. И тогда он будет бросать в огонь великие произведения литературы и философии и пойдет убивать себе подобных. Это и есть время «паучьей глухоты».

Что же касается самой массы, то ее психология, как провозглашает Гитлер, имеет женскую природу, т.е. подразумевается, что женщина подчиняется лишь силе. По сути, М. Ромм излагает лебоновскую концепцию психологии массы. То, что режиссера настораживала именно такая манипуляция толпой, и не только в Германии, свидетельствует оставленное им впечатление от встреч с Н. Хрущевым, на которых он присутствовал и которые описал тоже в личностном, лирическом и чаще ироническом ключе. Когда М. Ромм рассказывает о том, как на такой встрече А. Вознесенский читает свою поэму «Ленин», он обращает внимание на то, что одна мысль, высказанная Н. Хрущевым, оказывается созвучной идее Гитлера, которая

получила критическое осмысление в его фильме. После того как Н. Хрущев отрицательно отнесся к прочитанной поэме, он задал поэту вопрос: «Сколько у нас в Советском Союзе рождается ежегодно людей?» Затем он пояснил свою мысль. Оказывается, поэт сам по себе – ничто, что он только один из трех с половиной миллионов («вы – ничто»). М. Ромм комментирует это так: «Ну, разумеется, Хрущев не знал, что он в этот момент только цитировал знаменитое изречение Гитлера, которое было напечатано – на открытках, на альбомах печаталось в Третьем рейхе – и которое звучало так: ты – ничто, твой народ – это все (“Du bist nichts? Dein Volk ist alles”). Так вот, повторил он это и предложил Вознесенскому зарубить на носу, что он – ничто»<sup>57</sup>.

Касаясь второй идейной разновидности, обозначившейся в искусстве 60-х годов, нельзя пройти мимо новых формальных приемов, возникших именно под воздействием экзистенциализма. Раз эпоха приковывает внимание уже не к массам и классам, которые воспевались не только большевиками, но и футуристами (смотри статью Б. Гройса о созвучности большевизма и авангарда<sup>58</sup>), а к личности, когда от нее требуется самоопределение и выбор, а давление социальной ситуации этому не способствует, время повествования начинает расщепляться на объективное и субъективное. То, что касается объективности воспроизводимой исторической реальности, то она под напором всплеска нравственных критериев, которые подчас связаны с реальными установками, начинает двоиться и троиться. Однако в этой объективности социальной ситуации многое еще продолжает определять консервативная и ставшая не только архаичной, но и реакционной психология масс. Поэтому экзистенциальная философия не отвергает того, что масса оказывается враждебной силой, не позволяющей личности сделать выбор и, соответственно, заново родиться.

Так возникает основа для расхождения между объективным, а следовательно, отчужденным восприятием исторического времени и личностным, т.е. истинным переживанием и вос-

---

<sup>57</sup> Ромм М. Устные рассказы. М., 1989. С. 143.

<sup>58</sup> Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990, № 11.

приятием. Последнее время более истинно, ибо оно целиком и полностью сосредоточено в сознании и подсознании личности. И по отношению к объективному времени оно самоценно и самостоятельно. Так вспыхивает новый интерес к приему, открытому еще авангардом начала XX века, т.е. к субъективизации переживания времени и объективацией этого субъективного времени в структуре произведения. Прошедший на экранах империи фильм А. Куросавы «Рашамон» или пользующийся огромным успехом у отечественных интеллектуалов фильм О. Уэллса «Гражданин Кейн» оказались просто знаковыми произведениями, выражающими мировосприятие второго направления в истории отечественного искусства второй половины XX века. Вспоминается, как под воздействием появившегося заметного и высоко оцененного исследования Д. Лихачева о художественном времени в истории отечественного искусства вспыхнул интерес к обсуждению проблемы времени в искусстве. В качестве участника одной из конференций на эту тему, организованной под руководством Б.С. Мейлаха, мною был сделан доклад, а затем и опубликована статья о художественном времени в кино. В ней были проанализированы три варианта субъективизации времени: интеллектуальный вариант С. Эйзенштейна (фильм «Октябрь»), вариант О. Уэллса и, наконец, непревзойденный шедевр И. Бергмана «Земляничная поляна»<sup>59</sup>.

Для 60-х годов показательной оказалась книга Н. Милева, в которой он выделял три типа повествования (первый, когда воспроизводится физическая реальность, второй, когда объективно воссоздаваемая реальность чередуется с воображаемой и, наконец, третий, когда реальность сводится к объективации исключительно внутренних переживаний или представляет из себя воспроизведение фактов и событий в субъективном времени)<sup>60</sup>. Последний тип повествования Н. Милев иллюстрировал фильмом Ф. Феллини «Восемь с половиной». Фильм и в самом деле представлял величайший в истории кино эксперимент с субъективизацией времени. Кстати, фильм Ф. Феллини в 1963 году был прислан на Московский международный кинофестиваль,

---

<sup>59</sup> Хренов Н. Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) // Ритм, время и пространство в литературе и искусстве. Л., 1973.

<sup>60</sup> Милев Н. Божество с тремя лицами. М., 1968. С. 32.

включен в конкурсную программу и благодаря настойчивости председателя жюри фестиваля Г. Чухрая получил главный приз. К сожалению, эту акцию представители власти не одобряли. Говорят, что присутствующий на просмотре Н. Хрущев просто заснул<sup>61</sup>. Фильм не был приобретен и не был показан на советских экранах. Между тем фильм Ф. Феллини и выводил из тупика то ностальгирование по настоящему, которое отрывалось от исторической памяти, теряя связи с прошлым и будущим.

Парадоксально, но именно прием субъективации времени выводил искусство из кризиса, демонстрируя связь субъективного переживания истории с предшествующим опытом личности, как и прозрения, относящиеся уже к будущему. Казалось, идеал А. Бергсона реализовался в кино. Но наконец-то реализовался и тот прием, который некогда замышлял использовать представитель кинематографического авангарда С. Эйзенштейн, но по идеологическим причинам он реализовать его не смог. Как известно, к новой форме организации повествования С. Эйзенштейн проявлял огромный интерес. Этим объясняется такой же его огромный интерес и к прозе Д. Джойса<sup>62</sup>. Когда вопроса о субъективизации воссоздания реальности в искусстве касается Э. Ауэрбах, в качестве иллюстрации такой субъективизации он выбирает роман В. Вульф «Поездка к маяку». Из анализа этого романа Э. Ауэрбах делает такой вывод: «Писатель как рассказчик объективных фактов здесь совершенно отсутствует; почти все, о чем говорится в романе Вульф, передано отраженным в сознании его персонажей»<sup>63</sup>. Иначе говоря, читатель не получает объективного сведения о героях и среде действия от самого автора. Он знакомится лишь с мыслями и чувствами, которые возникают у героев в определенные моменты их жизни. Никакой другой действительности, отличной от той, что содержится в сознании персонажей, не содержится. Писатель больше не сообщает нам всего, что знает о своих героях и не говорит, как следует

---

<sup>61</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. С. 135.

<sup>62</sup> Хренов Н. Экранная интерпретация литературы как проблема становления альтернативной культуры // Литература и зрелищные искусства. Слово и образ в художественной культуре. М., 2008.

<sup>63</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М., 1976. С. 527.



понимать их мысли и поступки. Он больше не является высшей инстанцией произведения. «Для современной техники романа, о которой мы говорим сейчас, – продолжает Э. Ауэрбах, – самое существенное и заключено в этом намерении приблизиться к подлинной, объективной действительности, приблизиться посредством множества субъективных впечатлений, воспринятых самыми разными лицами и в самое разное время»<sup>64</sup>. И еще – то, что отличает новое искусство от того, что использует новые приемы повествования. Новая техника романа, по Э. Ауэрбаху, связана с резким контрастом между отрезком внешнего действия, с одной стороны, и богатством и разнообразием происходящих в сознании событий. Это воспроизведение потока сознания позволяет писателю воспроизводить даже не сознание отдельной личности, а весь реальный мир. Поэтому натуралистические описания происходящего отступают перед структурой повествования, напоминающей сновидение. Ясно, что философской и психологической основой этой новой техники являются философия жизни и психоанализ. Но окончательное оформление и идеологическое оправдание эта техника получает в философии экзистенциализма.

Мы уже упоминали о фильме А. Тарковского «Зеркало», в котором улавливается и новая техника повествования, и философские установки экзистенциализма. Здесь можно было бы также сослаться на уже упоминаемый нами в связи с поэтикой М. Хуциева с присущим ей комплексом ностальгии по настоящему его фильм «Бесконечность», в котором ощущаются приемы, освоенные в фильмах А. Тарковского, с одной стороны, и пришедшие в кино не без влияния на кино экзистенциалистского мышления. Этот фильм свидетельствует вовсе не о какой-то статической поэтике М. Хуциева, а о преодолении этой статичности в его поэтике, хотя критика и констатировала, что в фильме «Бесконечность» режиссер развивает прием, открытый им уже в фильме «Мне двадцать лет», а именно прием объективации субъективного переживания. Но если в своем раннем фильме М. Хуциев позволил себе продемонстрировать в соответствии с этим приемом один эпизод (мысленный диалог героя с погибшим во время войны отцом), то фильм «Бесконечность»

---

<sup>64</sup> Ауэрбах. Указ. соч. С. 529.

практически весь строится с помощью этого приема неразличности между субъективным и объективным.

Значимость этого фильма М. Хуциева, к сегодняшнему дню кажущегося полузабытым (и этой полузабытости во многом способствует общий грех отечественной режиссуры, а именно стремление режиссера самому писать сценарии), заключается в том, что его главным героем оказывается вовсе не Владимир Прохоров, оказавшийся в пограничной ситуации, т.е. ощутивший себя накануне смерти и возвращающийся в город, где некогда родился, а время, как его ощущает режиссер, точнее, размышления режиссера о времени. Именно поэтому таким неопределенным получился у него главный герой, по сути дела, статистом, прогуливающимся по ночным улицам родного города, посещающим священника, оказывающимся на кладбище, где готовят могилу для человека по фамилии «Прохоров», т.е. как бы для героя. Но что все-таки режиссера интересует во времени, как он его понимает? И здесь следует сказать, что экзистенциалистская трактовка времени – или усвоенная и пережитая самостоятельно (мы уже отмечали влияние романа Э.М. Ремарка на фильм «Мне двадцать лет»<sup>65</sup>), или осознанная под воздействием фильма А. Тарковского «Зеркало» – во многом помогает режиссеру радикально переосмыслить ностальгический комплекс по времени.

Таким образом, можно утверждать, что режиссер снова одним из первых разрешает задачу, которая перед отечественным кино, вступающим в эпоху пессимизма, является общей. Ведь собственно погружение в настоящее очень скоро начнет ощущаться как тупик. Отрицание футуризма и переход к пассивному самоощущению обязывает преодолеть этот тупик и утвердить иное понимание времени. И если М. Хуциев стал пионером выхода из модернистского мировосприятия, прорываясь в настоящее, то спустя десятилетие тот же самый М. Хуциев в эпоху, когда распад империи уже совершился, предлагает иную формулу времени, которая постепенно становится общезначимой. Так, в начальном эпизоде фильма «Бесконечность», когда герой говорит: «Может быть, мы тоже потомки великих

---

<sup>65</sup> *Хренов Н.* Кино: Реабилитация архетипической реальности. М., 2006. С. 435.

достойных предков. Но мы этого не знаем. Мы утратили эту традицию». Вот эту утерянную традицию режиссер и пытается восстановить, в силу чего фильм превращается в размышление о времени.

Но как восстановить прерванную традицию? Что же ради этого нужно пожертвовать уже открытой М. Хуциевым поэтикой физической реальности, которую вовремя сформулирует З. Кракауэр? Нет, М. Хуциев не отказывается от уже им открытого. Правда, он это некогда им открытое переосмысляет. В связи с этим в фильме показателен эпизод с дагерротипами, подаренными герою встретившимся на улице незнакомцем. Вручая герою шкатулку с негативами, незнакомец говорит, что это осколки минувшего, что на них запечатлены лица людей, которых уже нет в живых, но которые были («они были»), жили на этой земле. Но кто же эти запечатленные фотографом люди? Это военные. Они не знамениты. Это обыкновенные люди. Здесь можно констатировать верность режиссера некогда открытой им поэтике. Но, с другой стороны, в фильме появляется и нечто новое, к которому режиссеру следовало еще подойти, чтобы потом продемонстрировать. Свобода самовыражения, получаемая с помощью «потока сознания», позволяет режиссеру воссоздать не столько субъективную реальность (самоощущение человека в пограничной ситуации), сколько реальность историческую. Вот откуда появляются в фильме и танк с немецкими солдатами, и взрывы в поле, по которому проходит герой (воспоминание о Второй мировой войне), и встреча Нового года и нового, двадцатого, века в гостинице, в которой царит чеховская атмосфера. Звучит музыка, блестит паркет, горят свечи и раздаются смех дам в туалетах конца XIX века. Встречают гостей и подают торт с изображением Эйфелевой башни, на которой написано «XX». И наконец, проход полка под звуки духового оркестра по городу и проводы этого полка на вокзале на поля сражений Первой мировой войны. Это словно бы ожившие запечатленные на дагерротипах лица военных. Все это кажется таким далеким от героя и в то же время таким близким.

Это что: объективная реальность или реальность воображаемая, реальность, осколки которой сохраняются в памяти героя, значит, субъективно преломленные объективные события? Любопытно, что в этом фильме режиссер позволяет себе и сдвиги в привычном календаре. Для него значимой датой оказывается

вовсе не революция 1917 года (о ней в фильме никакого упоминания нет), а Первая мировая война, о которой еще не знают чеховские герои, встречающие новый век. Но для режиссера, видимо, именно проводы полка на поля сражений Первой мировой и являются началом истекшего века. С другой стороны, все эти разные события мыслятся в единстве как звенья одной цепи. Не случайно в праздничной гостиной в последний день XIX века один из интеллигентов говорит об относительности времени, о том, как оно стремительно меняется («Когда я родился, был жив еще Пушкин. Как все близко...»). Он говорит также о том, что Л. Толстой – его современник.

Спустя десятилетия после открытия настоящего в его мельчайших, казалось бы, незначительных проявлениях режиссер стремится осознать связь человека с прошлым, и это прошлое режиссером тоже понимается по-своему, субъективно, в соответствии с логикой И. Эренбурга. И это единственно верный способ дистанцироваться от симулякров, которые пронизывают и историю. Необходимо уйти от стереотипов придуманной, ненастоящей, неистинной, симулятивной истории, навязанной истории. Нужно эту историю увидеть через человека, простого рядового, ничем не выделяющегося, такого, каким он запечатлен на старых дагерротипах. В этом и заключается преодоление той «ностальгии по настоящему», выразителем которой в эпоху оттепели и был М. Хуциев. Но такая дерзкая попытка нового календаря не сводится к вопросу о поэтике кино. Речь идет о преодолении величайшего исторического симулякра, взошедшего в истории России XX века на дрожжах модерна, а еще точнее, большевизма. И М. Хуциев уже в 1992 году, т.е. спустя год после распада империи, для которой красные и белые войны продолжали оставаться непримиримыми врагами, обещает новую эпоху примирения, о которой Ф. Степун очень точно писал так: «Несмотря на все преступления, совершенные историческими людьми, история может еще кончиться всеобщим преображением в добре и тем самым – полным нравственным оправданием не только демократии, но и большевиков, но и всех и всего, что звеньями вошло в ту причинно-следственную цепь, последним звеном которой оказалось полное торжество добра»<sup>66</sup>. В этом

---

<sup>66</sup> Степун Ф. Жизнь и творчество. М., 2008. С. 303.

смысле фильм «Бесконечность» явился эскизом входа в совершенно новое мировосприятие.

Отмечая вторую, т.е. экзистенциалистскую, позицию от первой – футуристической, отметим, что между ними подчас четкая граница не прослеживается. Тут все дело в социальной основе этих двух мировоззренческих позиций. Ведь основой новой вспышки футуризма, т.е. модерна, явился молодежный энергетизм, давший в конце 60-х годов на Западе такие всходы и, несомненно, коснувшийся империи. А 60-е годы были периодом, как известно, популярности экзистенциалистской философии, которая проникала и в молодежные слои общества. Экзистенциалистские идеи начали включаться в идеологию «новых левых», что не удивительно, ведь, как констатирует Н. Мотрошилова, бунтующие в Париже, как и в других европейских городах молодые люди были идейными детьми экзистенциализма. Именно они, дети представителей среднего класса, а не пролетарии, как полагали марксисты-догматики, продолжили сопротивление процессам отчуждения. Ведь именно экзистенциалисты выпустили джинна бунта, подхваченного молодыми. «Они были идейными детьми экзистенциализма – и не только, даже не столь потому, что в большинстве своем читали, изучали тогда уже преподававшиеся с большинства философских кафедр и Европы, и Азии произведения ведущих экзистенциалистов, сколько потому, что последним удалось загодя угадать, описать черты их бунтарского, протестующего сознания»<sup>67</sup>. Правда, некоторые представители экзистенциализма, в частности К. Ясперс и М. Хайдеггер, такое проникновение идей экзистенциализма в идеологию «новых левых» с их метафизическим нигилизмом явно не приветствовали. Иное дело – А. Камю и Ж.-П. Сартр, идеи которых «новыми левыми» ассимилировались<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Мотрошилова Н. Указ. соч. С. 328.

<sup>68</sup> Давыдов Ю. Эстетика нигилизма (Искусство и «новые левые»). М., 1975. С. 44.

### **Романтическая трактовка исторической реальности. Солженицын и возрождение комплекса народности искусства**

Наконец, третья точка зрения, проявившаяся в интерпретации фактов, касается таких субстанций, как народ и нация. Сам факт того, что эти два понятия поставлены рядом, уже свидетельствует о том, что понятие «народ», которое употребляли еще большевики (хотя на первом этапе они предпочитали заменять его понятием «массы», вкладывая в него отнюдь не тот смысл, что под этим подразумевал Х. Ортега-и-Гассет), оказывается в принципиально новом контексте. Ведь, как известно, большевики национальную проблематику недооценивали. Для них категория «национального» была заменена категорией «классового». А. Камю справедливо говорил о К. Марксе, что тот национальную проблематику недооценил. «Та же страсть к упрощению отвлекла Маркса и от национальной проблемы – и это в век развития национальностей! – пишет А. Камю. – Он полагал, что развитие торговли и обмена, не говоря уже о пролетаризации, сокрушит национальные барьеры. Но случилось так, что эти барьеры сокрушили пролетарский идеал. Межнациональная борьба оказалась почти столь же важной для объяснения истории, как и борьба классовая. Но национальные особенности не могут целиком объясняться экономикой: стало быть, марксистское учение проморгало их»<sup>69</sup>. Поэтому в эпоху надлома империи национальную проблематику пришлось реабилитировать, впрочем, в усилиях по реабилитации национального никто не нуждался. Эта проблематика прорвалась стихийно и, пожалуй, с наибольшей силой именно в искусстве. Г. Белая констатирует: 60-е годы – «время реабилитации национальной истории»<sup>70</sup>.

Любопытно, что такой прорыв в формах художественной критики развертывался в отнюдь не либеральных журналах. Причем была попытка национальное начало реабилитировать в границах коммунистической идеологии, т.е. соединить национальное и большевистскую догму. Началом такого синтеза послужила напечатанная в журнале «Молодая гвардия» в 1968 году статья В. Чалмаева. А. Солженицын был чрезвычайно

---

<sup>69</sup> Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 284.

<sup>70</sup> Белая Г. Перепутье // Вопросы литературы. 1987, № 12. С. 80.

невысокого мнения об авторе и, разумеется, об изобретенном синтезе национального и большевистского. Однако в неумело проговариваемых положениях усматривает некоторую положительную и новую тенденцию, а именно «мычание тоски по смутно вспомненной национальной идее»<sup>71</sup>. Он пишет: «Конечно, идея эта была казенно вывернута и отвратительно раздута – непомерными восхвалениями русского характера (только в нашем характере – правдоискательство, совесть, справедливость... только у нас “заветный родник” и “светоносный поток идеи”), оболганьем Запада (“ничтожен, задыхается от избытка ненависти”, – то-то у нас много любви!..), поношением его даже за “ранний парламентаризм”, даже и Достоевского приспособив (где Достоевский поносил социализм – перекинули ту брань на “буржуазный Запад”). Конечно, идея эта была разряжена в компатриотический лоскутный наряд, то и дело автор повторял коммунистическую присягу, лбом стучал перед идеологией, кровавую революцию прославлял как “красивое праздничное деяние” – и тем самым вступал в уничтожающее противоречие, ибо коммунистичность истребляет всякую национальную идею (как это и произошло на нашей земле), невозможно быть коммунистом и русским, коммунистом и французом, – надо выбирать».

Тем не менее впервые, еще при советской власти, начали вспоминать и Сергия Радонежского, и Серафима Саровского. Переставлен акцент с революционных демократов на других носителей нравственности – на «пустынников», на «духовных ратоборцев». Возникает и распространяется интерес к древнерусскому искусству – архитектуре и иконописи. В 1964 году в Центральном выставочном зале в Москве была организована обратившая на себя внимание персональная выставка работ художника И. Глазунова. Выставка имела массовый резонанс, спровоцировала горячие споры, возникавшие тут же, в выставочных залах манежа. Выставка во многом привлекала тем, что на своих полотнах художник выводил в мир все не носителей нравственности, до сих пор украшавших сцену, экран и живопись. Он открывает Средневековую Русь. Вот, например, его «Русский Икар» – летящий над рекой и людьми,

---

<sup>71</sup> *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом // Новый мир. № 7. С. 111.

кажущимися такими крошечными, мужик с черной бородой, огромными глазами и в красной рубаше. Картина написана в 1963 году, незадолго до того, как появится фильм А. Тарковского «Андрей Рублев», где тоже появится аналогичный образ Икара из Средневековой Руси. Вот еще одна мифологема в искусстве того времени, повторяющаяся в творчестве разных художников. Но дело не во взаимных влияниях, а в духе времени, в новых настроениях. Наконец, и сюжет о самом Рублеве у И. Глазунова имеется («Детство Андрея Рублева» – 1956). Имеется у И. Глазунова и «Сергий Радонежский» (1962) и «Владимир Путивльский» (1961), и «Князь Игорь» (1962), и «Борис Годунов» (1967), и «Легенда о царевиче Димитрии» (1968).

Совпадение некоторых тем и образов у разных художников не означает, однако, солидарность. Так, известно, что И. Глазунов резко отозвался о фильме А. Тарковского «Андрей Рублев», упрекая режиссера за то, что исторический материал он использует ради выражения современной идеи, а следовательно, за искажение истории. По мнению И. Глазунова, в фильме Рублев предстает современным мечущимся неврастеником, находящимся в поисках. Между тем, как утверждает И. Глазунов, это была эпоха русского национального Возрождения, и Рублев писал пронизанные духовным светом иконы и фрески. «Создается впечатление, что авторы фильма ненавидят не только русскую историю, но и саму русскую землю, где идут дожди, где всегда грязь и слякоть»<sup>72</sup>. Таким образом, при воссоздании одних и тех же образов оба художника разошлись в интерпретациях. Установка И. Глазунова заключалась в том, чтобы вписать историю большевизма в триумфальную логику функционирования русской империи. Установка же А. Тарковского предполагала иной подход, а именно прочесть большевизм как несчастье, очередное несчастье в истории Российской империи с ее гипертрофированным институтом власти и, соответственно, с подавлением личности. Отсюда и расхождение в оценках.

А. Янов пишет, как на одном из заседаний Л. Брежнев жаловался – когда бы он ни включил телевизор, он только и слышит что колокольный звон и видит только церковные купола. «В чем

---

<sup>72</sup> Шемякин А. Солженицын и Тарковский (К истории одной не-встречи) // Киноведческие записки. 1992, № 14. С. 160.



дело, товарищи! – спросил он. – В какое время мы живем? До революции или после нее?»<sup>73</sup>. В печати прозвучала критика М. Горького за оплевывание культуры Серебряного века. Тот и в самом деле в докладе на Первом съезде советских писателей говорил, что десятилетие (1907–1917) «заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия в истории русской интеллигенции»<sup>74</sup>. А. Солженицын даже выделяет в начавшейся дискуссии несколько пунктов. Некоторые из этих пунктов он разделяет. Например, акцент он ставит на тех реалиях, без которых вклад «деревенщиков» в оживление искусства оценить невозможно. «Земля – вечное и обязательное, в отрыве от нее – не жизнь. Да, я ощущаю – так, я в этом убежден. А Достоевский воскликнул: “Если хотите переродить человечество к лучшему... то наделите его землей! В земле есть что-то сакраментальное. Родиться и всходить наука должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут”. Деревня – оплот отечественных традиций (Опоздано. Сейчас, увы, уже – не оплот, ибо деревню убили. Но было – так. Разве – царский Санкт-Петербург? Или Москва пятилеток?)»<sup>75</sup>.

Классовые аспекты существования народа в советской империи в послевоенном мире для коллективной идентичности оказались слишком искусственными. В эпоху оттепели национальный момент активизировался. Это касается не только русских, но и всех остальных входящих в состав империи народов. Но эта проблематика имела развитие и в некоторых своих проявлениях она покидала стихийные формы выражения, возвращаясь к отечественной традиции рефлексировать по поводу судьбы России и ее отношений с Западом. Как известно, эта традиция связана с русским вариантом философии истории, к которому мысль эпохи «оттепели» возвращается. Естественно, что когда такие писатели, как А. Солженицын, Б. Можяев, В. Шаламов и т. д. размышляют о жертвах сталинских репрессий, то они одновременно рассуждают и о народе, и о нации. А. Солже-

---

<sup>73</sup> Янов А. Русская идея и 2000 год // Нева. 1990, № 10. С. 154.

<sup>74</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 12.

<sup>75</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. № 7. С. 112.

ницыны восстанавливает историю не только под углом зрения принятых партийных резолюций, но именно под углом зрения состояния народа и нации, под углом зрения народной катастрофы, а следовательно, настоящего и будущего России как цивилизации.

Кажется, что идеи А. Солженицына возвращают к архаическому, а еще точнее, романтическому периоду в истории отечественной критики, да и вообще всего отечественного искусства. В самом деле, в эпоху разворачивающихся дискуссий о глобализации воскрешение идеи XIX века может показаться анахронизмом. Но такими дискуссии о народе и народности воспринимались в эпоху торжествующего позитивизма. Отечественный представитель позитивизма П. Сорокин в своем варианте социологии утверждал, что понятие «народ» «представляет кляксу, содержание которой или неведомо или разно понимается разными авторами, или разно понимается одним и тем же автором»<sup>76</sup>. Да и в самом деле, понятие «народ» было заменено понятием «масса». Это казалось логичным. Ведь народ, которого насильственно лишили национальных и религиозных корней, и в самом деле оказывается анонимной и атомизированной массой, которой легче манипулировать. Это и было сделано большевиками. Но, употребляя понятие «масса», большевики, конечно же, в это понятие вкладывали вовсе не негативный, а, наоборот, позитивный смысл. Естественно, что А. Солженицын оказался первым, кому пришлось реабилитировать понятие «народ». Но во второй половине XX века для этого существовали объективные предпосылки. Новая научная методология, в соответствии с которой история представала историей разных цивилизаций, поставила на обсуждение вопрос об актуальности национальных, религиозных и культурных аспектов цивилизации. Актуальность последних оказалась основой и для той постановки вопроса о народе, которая характерна для А. Солженицына. Ведь понятие «народ» получает какое-то содержание лишь в том случае, если за понятиями «нация», «религия» и «культура» имеется какой-то смысл. Как пишет Г. Колпакова, имея в виду Византию, «народ являлся не этническим и, наверное, даже не социальным, но вероисповедным понятием в государстве, включавшем в себя различные этносы»<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Сорокин П. Система социологии. Т. 2. М., 1993. С. 342.

<sup>77</sup> Колпакова Г. Искусство Византии. СПб., 2004. С. 17.

Таким образом, реабилитация понятия «народ» неразрывно связана с реабилитацией и актуализацией понятий «нация», «религия», «культура» да еще и «ментальность». Так и получилось, именно А. Солженицын поставил вопрос о необходимости возрождения и национальных, и религиозных особенностей русских, что заметно увеличило и в стране, и в мире число его критиков. Однако когда А. Солженицын говорит о возрождении в России религии, он имеет в виду развертывающийся реальный процесс и на вопрос, связанный с вспыхнувшим на Востоке религиозным возрождением, на пресс-конференции в Париже в 1975 году он говорит: «Скажите, 50 лет назад, когда в Советском Союзе начали беспощадное истребление религии, разве кто-нибудь мог предвидеть, что она, перестояв века, станет возрождаться? Удивительная вещь, у нас среднее поколение, ну так, скажем, от 40 до 60 лет, это – атеисты и наиболее беспомощные люди против советской пропаганды, они как пустые мешки, набиты тем, что в этот мешок суют. Наоборот, молодежь, и часто дети из большевистских коммунистических семей, настроены религиозно. Да, этот процесс идет, и он внушает мне и моим друзьям наибольшую надежду»<sup>78</sup>. Поняли ли А. Солженицына французские журналисты, допускали ли они, что возрождение религии означает и возрождение народа и нации, как считает писатель, или они уверены, что начавшееся в эпоху надлома империи возрождение православия в Советском Союзе со временем обернется все тем же восстановлением империи. Ведь для них возрождение русского народа и русской нации – производное от возрождения лишь империи, а не цивилизации.

Но раз А. Солженицын придерживается неоромантической традиции, то естественно, что по отношению к своим братьям по перу, не разделяющим эту точку зрения, он критичен. Поэтому стоит ли удивляться тому, что А. Солженицын не смог по достоинству оценить мемуары И. Эренбурга, как и вообще многое, что в печатной литературе появлялось. Он даже написал о мемуарах И. Эренбурга критическую статью. Но это была не просто критика конкретного произведения, но скорее неприятие того, что мы относим к первому мировосприятию, связанному с реабилитацией авангардизма, футуризма и вообще модерна.

---

<sup>78</sup> Солженицын А. Публицистика: в 3-х т. Т. 2. С. 247.

«По форме статья моя, – пишет А. Солженицын, – получилась как бы против мемуарной литературы вообще, а на самом деле это был упрек, что писатели, видевшие большую мрачную эпоху, все стараются юзом проскользнуть, не сказать нам ничего главного, а пустячки какие-нибудь, смягчающей мазью глаза нам залипают, чтоб мы дальше не видели истины – а чего уж так они боятся, писатели с положением, неугрожаемые?»<sup>79</sup>. Наблюдая во время встречи Н. Хрущева с художественной интеллигенцией поведение И. Эренбурга, этого, по его выражению, «учителя коммунистических десятилетий», «притворничавшего, лгавшего, изворачивавшегося», он демонстрирует неприкрытую жестокость, называя его «дряхлым губошлепом, уже близким к своему концу»<sup>80</sup>. Дело тут вовсе не в неприятии по отношению к самому И. Эренбургу, к его литературной и политической биографии. Просто в настоящем и, соответственно, в прошлом А. Солженицын усматривает иное. Настоящее и прошлое он осмысляет в соответствии с иным мировосприятием. В своих мемуарах И. Эренбург скорее близок экзистенциалистскому мировосприятию, хотя и стоит на модернистских позициях, ибо реабилитирует художественный авангард начала XX века, поскольку вторжение прошлого и его осмысление у него предпринимается не сквозь призму народа и народной судьбы, а прежде всего личности. Поэтому для выражения своих идей он избрал форму мемуаров. Это лишь личные, глубоко субъективные попытки воссоздать историю сквозь призму того, что сам же он и назвал «оттепелью». В И. Эренбурге А. Солженицын отвергает приверженность модерну. Реагируя на сказанную И. Эренбургом фразу «Я сам не понимал, что писал в 20-е годы», А. Солженицын комментирует: «Но скольких же отравил»<sup>81</sup>. Констатируется именно то, что И. Эренбург – авангардист, ленинист, большевик. Это как раз та общность, которую Б. Гройс подмечал в большевизме и авангардизме.

Аналогичная история у А. Солженицына произошла с восприятием творчества А. Тарковского, без которого тоже невоз-

---

<sup>79</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. № 6. С. 13.

<sup>80</sup> Там же. С. 46.

<sup>81</sup> Там же. С. 47.

можно представить эпоху оттепели и в особенности то направление в искусстве, которое нами связывается с близостью к экзистенциализму. То, что А. Солженицын обратил внимание на А. Тарковского, неслучайно. Он вообще не мог не проявить интереса к кино. В повести «Один день Ивана Денисовича» звучит критика фильма С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», что не удивительно, ведь С. Эйзенштейн – авангардист, а следовательно, и представитель модерна. Помещенный в один барак с Иваном Денисовичем кинорежиссер Цезарь убежден, что фильм «Иван Грозный» гениален, как вообще гениален сам его автор. Но каторжанин под номером X – 123 отвечает, что гении не подгоняют трактовку истории под вкус тиранов («Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая политическая идея – оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!»<sup>82</sup>).

Вообще, тема «А. Солженицын и кино» заслуживает обстоятельного исследования. Заслуги писателя перед кино очень высоко оценены, например А. Сокуровым. На вопрос, можно ли назвать какие-либо явления отечественной культуры, которые повлияли на развитие советского кино в 70-е годы, А. Сокуров отвечал: «Я не думаю, что какие-то явления современной культуры оказали серьезное влияние на советское кино 70-х годов. Может быть, только Д. Шостакович и А. Солженицын, поскольку эти два человека в художественном, гражданском и философском смысле поддерживали в нас совесть и художественные амбиции. Эти два человека с их высокими нравственными критериями и той дорогой ценой, которую каждый из них заплатил за свою гениальность, за свою позицию»<sup>83</sup>. Сам писатель тоже испытывал воздействие кино. Так, в исторических романах, объединенных под названием «Красное колесо», писатель воспользовался кинематографическим приемом монтажа. «У меня, действительно, к кинематографу, к киноискусству есть пристрастие, – признается он. – Я написал два сценария для кино – “Знают истину танки” и “Тунеядец”. В Узлах я применяю экран, но мне этого мало. Действительно, сцену каждую я стараюсь

---

<sup>82</sup> Солженицын А. Матренин двор. Рассказы. Курган, 1996. С. 51.

<sup>83</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М., 1996. С. 232.

видеть в движении, в расположении, в подробностях предметов и одежды, и что-то из этого видения сказывается в повествовательной главе, само попадает»<sup>84</sup>.

О том, что А. Солженицын проявил интерес ко многим и разнообразным явлениям искусства, свидетельствует и его отзыв о фильме А. Тарковского «Андрей Рублев». Как и А. Солженицын, в фильме «Андрей Рублев» А. Тарковский тоже предстает неоромантиком. В его фильме имеются размышления и о русском народе, и о трагической национальной истории, и о жестокости власти, и т.д. Казалось бы, все это близко и А. Солженицыну. Но отзыв писателя, однако, является чрезмерно критическим и неудивительно. Видение истории у А. Тарковского предпринимается с экзистенциалистской точки зрения, т.е. это позиция личностных оценок. Для А. Солженицына персоналистическая оценка в изображении тех же явлений оказывается неприемлемой. Под историей А. Солженицын понимает не историю авангарда – художественного и политического, – а историю, предшествующую истории Октября 1917 года. Мы уже касались того, что в продвижении в печать своего видения прошлого и в оценке настоящего И. Эренбург сталкивался с неменьшими трудностями, чем и А. Солженицын. И об этом свидетельствуют архивы аппарата ЦК КПСС. Для И. Эренбурга целью является возвращение к художественному, в частности, поэтическому ренессансу начала XX века, к чему большевистская власть в 50-е – 60-е годы еще не была готова. Так, в записке отдела культуры ЦК КПСС о необходимости внесения изменений и уточнений во вторую часть воспоминаний И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» говорится о «сомнительных» и «ошибочных» взглядах писателя. Как гласит документ, при оценке поэзии М. Цветаевой, М. Волошина, К. Бальмонта, О. Мандельштама, Б. Пастернака он избегает классовых критериев<sup>85</sup>. Для А. Солженицына, конечно, каждый человек предстает личностью, но в том числе и частью народа, нации, цивилизации. В их историческом становлении. Именно поэтому А. Солженицын вынужден постоянно делать экскурсы в историю. Ведь и народ, и нация существуют не только в конкретном времени, но и в истории.

---

<sup>84</sup> Солженицын А. Публицистика: в 3-х т. Т. 3. С. 181.

<sup>85</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958–1964. Документы. М., 2005. С. 423.

## **Разные системы отсчета в интерпретации истории как выражение социальной аномии в эпоху надлома**

Таковы три системы отсчета в воссоздании в искусстве эпохи надлома реальности. Поставим сейчас следующий вопрос, находящийся в плоскости социологии. Что же оказывается в основе этих точек зрения? Какова социальная основа этих несходных точек зрения? На наш взгляд, на всех трех точках зрения лежит печать поколенческого фактора. Конечно, каждое из названных мировосприятий не ограничивается демографическим аспектом. Когда оно достигает зрелости и целостности, то, естественно, вбирает в себя множество разнородных элементов, в том числе традиции, которые можно в истории отыскать. Кажется, что это что-то такое, что мировосприятием того или иного поколения исчерпать невозможно. Тем не менее исходный корень каждого из названных мировосприятий обязан энтелехии определенного поколения. И то, что поколенческий фактор приобретает исключительную значимость, является тоже показателем эпохи надлома. Большевиком с его классовостью как основополагающим критерием сделал поколенческий фактор неразличимым. Он начал активно проявляться именно в ситуации надлома империи, т.е. в ситуации социальной аномии. В этой ситуации возникала опасность распространения того, что начиная с Э. Дюркгейма и кончая Р. Мертоном считается социальной аномией, с которой общество столкнулось в эпоху оттепели. Здесь можно повторить мысль Ф. Шиллера по поводу того, что цветение искусства разворачивается не в благополучные эпохи, а именно в эпохи социальной аномии как выражения эпохи надлома. Социальная аномия есть следствие распада тех норм, которые формировались и сохранялись на протяжении нескольких десятилетий.

Но следует различать нормы культуры и нормы общества. В эпоху утверждения империи эти два типа норм резко разошлись. В новом обществе предшествующая культура или была отброшена или подвержена жесткой цензуре. Государство, стремясь самостоятельно регламентировать поведение людей, должно было ввести жесткие нормы социального поведения, обеспечивавшие общественную солидарность. Но введенные государством институциональные нормы очень быстро обнаружили свою отчужденность от человеческого бытия. Именно поэтому человек искал способы солидарности, позволявшие

избежать институционализированных способов. Такой основой могла стать культура, используемая государством лишь в отдельных своих проявлениях, не противоречащих его установкам. Но такой основой способна стать и социальная группа, а еще точнее, субкультура, в которой система ценностей, разделяемая ее членами или носителями, от существующей общей системы ценностей отклоняется. Такое отношение возможно в любой период истории. Но эта закономерность особенно проявляется в эпохи так называемой социальной аномии.

Так возникало новое состояние умов, когда человеческая мораль перестает действовать, представления о долге отсутствуют. Так исчезает публичная и возникает приватная личность<sup>86</sup>. Человек эпохи социальной аномии склонен к критике и отрицанию всего существующего. В этом состоянии у человека подорвано или совсем отсутствует представление о необходимости социальной сплоченности. Но здесь возникает и еще один психологический аспект эпохи надлома. Возникновение приватного или частного человека связано с обособлением человека государственного от человека общественного, а последнего от человека приватного. Но приватный человек утверждает и особую установку восприятия реальности, отсутствующую и в случае государственной и в случае общественной установки. Именно в этом контексте понятна «ностальгия по-настоящему» и в поэзии (А. Вознесенский) и в кино (М. Хуциев). Взгляд приватного человека означает новую реальность, которая предстает тоже исторической реальностью, но предстает таковой именно с эпохи надлома империи. Для человека с его государственной установкой, т.е. для верноподданного империи такой реальности не существовало. Эту новую реальность можно назвать реальностью повседневного существования. В границах этой реальности возникает то, что французские историки школы «Анналов» называют культурой повседневности. С эпохи оттепели эта культура все больше привлекает внимание историков, но, в особенности, историков культуры. Естественно, что эта установка дает о себе знать и в искусстве<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Сеннет Р. Падение публичного человека. М., 2002.

<sup>87</sup> Хренов Н. Кинематографическая коммуникация в истории отношений между публичными и приватными формами коммуникации // В кн.: Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. М., 2010.



Не случайно под социальной аномией в социологии подразумевают состояние ума, в котором человеческое восприятие социальной сплоченности разрушено или фатально ослаблено<sup>88</sup>. С распадом социальных норм человек теряет связь с культурой, которая допускалась лишь частично, оказываясь отредактированной существующей идеологией. В принципе связь человека с культурой не прерывалась. В конце концов, изучение классической литературы было институционализировано и обязательно и в средних школах, и в высших учебных заведениях. Пусть интерпретация литературы и оказывалась предельно идеологизированной. Однако парадоксально, что когда социальная структура имперского типа распалась, то человек утрачивал и ту связь с культурой, которая государством институционализировалась. Казалось бы, возникала благоприятная ситуация возвращения в культуру как таковую в ее полноте и многообразии. Но, будучи в свое время извлеченным из культуры, лишенным исторических и духовных корней, человек в данной ситуации, когда возникала возможность в нее вернуться, вообще теряет с ней связь, поскольку контакт с ней устанавливался лишь в соответствии с установками социума, которым он привык следовать. Поэтому распад социума для значительных масс населения означал совсем не возвращение в культуру, а утрату контакта с ней вообще. Поэтому в ситуации надлома человек оказался в культурном вакууме. Вот почему вскоре, т.е. уже в эпоху оттепели перед вторжением массовой культуры, которая с этого времени в России начинает представлять из себя проблему, он оказывается незащищенным. И эта острота проблемы с массовой культурой обозначилась именно в 60-е годы. Разумеется, образцы массовой культуры начинают проникать из тех стран, в которых она давно развивается. Не следует забывать, что время оттепели – это время начавшейся вестернизации отечественной культуры, например вестернизации экрана. Очередную волну вестернизации экрана социологи связывают с рубежом 50-х – 60-х годов, т.е. с периодом оттепели<sup>89</sup>.

Известно, что эпоха надлома наступает, когда правящее меньшинство дать творческий ответ оказывается неспособным.

---

<sup>88</sup> Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. М., 2006. С. 283.

<sup>89</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир, № 6. С. 77.

Что же касается творческого меньшинства, то оно оказалось раздробленным, лишенным единства. Как мы уже отметили, идеалы творческой элиты раздробились на три основных мировосприятия. В эпоху начавшегося надлома они получили возможность принять более четкие формы. Но это обстоятельство послужило лишь аргументом в пользу критики и отрицания каждого из этих мировоззрений, когда правящая элита наконец-то решилась предложить творческий ответ. Такой ответ оказался связанным с возвращением назад. Начавшийся период обычно называют периодом застоя. Застой возникает в империи не потому, что к власти пришел безынициативный государственный деятель и победили сторонники Сталина, а потому, что либеральный процесс в ситуации сохраняющейся империи развиваться не мог. Застой – это ситуация блокирования развития либеральных процессов. Но дело здесь не только в активизации сторонников сохранения империи и не в том, что стоящие у власти политики так уж и дорожили отжившей империей. Ею-то как раз можно было пожертвовать. Но ею уже и начали жертвовать. Однако не означал ли распад советской империи начало распада российской цивилизации? Этот вопрос повисает над русскими уже в 60-е годы. Но он продолжает пугать и сегодня, что и стимулирует оживление консервативных взглядов.

Данный правящей элитой творческий ответ, ставший точкой отправления для периода застоя, А. Солженицын фиксирует. Он называет его «поворотом», датируя 1965 годом. «Когда-нибудь, – пишет он, – доживем же мы до публичной истории, и расскажут нам точно, как это было. Но близко к уверенности можно сказать, что готовился крутой возврат к сталинизму во главе с “железным Шуриком” Шелепиным»<sup>90</sup>. Однако более точная информация все же не может подвести к единственно верному объяснению. А оно связано с растерянностью перед возможным распадом российской цивилизации. Новые настроения в империи связаны с приостановкой разоблачения культа личности Сталина. Сталин обвиняется только в отмене коллективного руководства и в незаконных репрессиях партийно-советских кадров. Начало этого нового периода ознаменовалось арестом в 1965 году А. Синявского и Ю. Даниэля. Империя возвращалась

---

<sup>90</sup> Солженицын А. Указ. соч. С. 77.

к идеям ждановских постановлений о литературе. Власть успела от общества обособиться, а в самом обществе нарастал конфликт между полярно ориентированными частями творческого меньшинства. Как всегда в таких случаях, преодолевать социальную аномию пришлось с помощью силы, что еще больше отдаляло властную элиту и от народа, и от интеллигенции. Так период оттепели сменился периодом застоя. Гласности явно поубавилось. Активность творческого меньшинства не угасает, но любые отклонения от идеала представителей творческой элиты правящее меньшинство пытается контролировать. Естественно, что застой не был творческим ответом. Он лишь замедлял движение от надлома к распаду.

### **Эскалация массовой культуры как выражение мировосприятия приватного человека как нового эпикурейца**

В связи с надломом империи становится актуальным обсуждение еще одной темы, связанной с открытием и осознанием в 60-е годы так называемой «массовой культуры», которая не в меньшей степени, чем советский коммунизм, представляла угрозу для реабилитации столь необходимых для возрождения народного духа национальных, религиозных и культурных ценностей. В связи с этим следует говорить о том, что с середины 50-х годов в Советском Союзе активизировались не только стоики, но и эпикурейцы, а, как известно, в Древнем Риме это были критически настроенные по отношению друг к другу философские секты. Собственно, несмотря на то, что идеологи социализма стремились предметом критики сделать массовую культуру, именно они ее и вызвали к жизни. И она, разумеется, уже утверждала себя полным ходом и в эпоху, когда казалось, что социализм является реальностью на всю оставшуюся жизнь. Правда, эта рождающаяся уже при социализме массовая культура была упакована в идеологическое клише и как таковая не воспринималась. Массовая культура была вызвана большевиками к жизни уже тем, что именно они все сделали для утверждения «бездомности» человека, оторвав его от народа и уничтожив тем самым и сам народ как субъект истории и превратив его в послушную аппарату безликую массу. Это уже не А. Солженицын, а К. Ясперс пишет, что нация перестает быть

подлинным народом там, где ее принуждают принять несвобо-ду: «Страшная ситуация современного человека проявляется, когда он не может больше верить в свой народ в тех образах, посредством которых он обладает своей нынешней объективностью и выражает свои требования, но вынужден погружаться в более глубокие слои, из которых он либо выводит субстанциональную историчность своего бытия, либо падает в бездну»<sup>91</sup>.

Любопытно, что К. Ясперс призывает отбросить тоталитарное представление о народе и вернуть это понятие к его неизвращенной форме. В соответствии с точкой зрения философа, народ – это сообщество, выходящее за пределы профессиональной принадлежности и партийности. Как отдельный человек должен преодолеть свою функциональность, навязанную бюрократическим аппаратом, так и народ должен вернуть свое культурное измерение и освободиться от той сущности, которую ему присвоил государственный режим. «Если народа, к которому индивид ощущает безусловную принадлежность, больше не будет – или если этот народ будет существовать только в виде руин, – если все станет массой в неодолимом процессе распада, то становление нового народа превратится в утопическое содержание романтического устремления»<sup>92</sup>. Когда в государстве начинает господствовать масса, то потребитель искусства, а это и есть масса, предрасположен воспринимать искусство без его религиозных, национальных и культурных корней. Таким искусство и стремилось быть.

Однако в 60-е годы проблема обострилась потому, что массовая культура стала функционировать, освободившись от идеологических клише. Это-то представителей власти и настораживало. Было обнаружено, что в контактах человека с искусством идеологическая основа утрачивается. Когда же воспитательная, просветительная и идеологическая функции утрачиваются, искусство поворачивается к публике той гранью, которая исчерпывается развлечением. Гипертрофия гедонистической функции – обратная сторона угасания идеологической и воспитательной функции. Это обстоятельство позволяет говорить об актуализа-

---

<sup>91</sup> Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и значение истории. М., 1991. С. 349.

<sup>92</sup> Там же. С. 354.

ции в империи эпикурейских настроений. Власть естественно замечает происходящие изменения. В ее реакциях проявляется традиция, сложившаяся в идеологическую эпоху. Но и власть ощущает, что в складывающейся ситуации развлечение по отношению к самой власти представляет не только опасность, но и спасение. Правда, спасение не народа, а самой власти. Когда К. Ясперс пишет о спорте, он сопоставляет его с античными играми и римским цирком («Вокруг спорта царит нечто, несравнимое с античностью в своей историчности, все-таки родственное ей, хотя и нечто иное»<sup>93</sup>).

По мнению К. Ясперса, массовый человек с уничтоженной аппаратом самостью в спорте временно обретает самого себя. Деперсонализованного человека спорт не может не привлекать, ибо он на время компенсирует утраченное бытие человека. Но и власть гипнотизирована спортом, ведь он помогает ей «отвести в иную сферу инстинкты, которые могут стать опасными для аппарата»<sup>94</sup>. Не потому ли в эпоху застоя так много занимаются спортом как способом отвлечения массы от болезненных политических проблем? По мнению К. Ясперса, альпинисты, пловцы, летчики и боксеры воодушевляют и умиротворяют массу, порождая в ее сознании надежду на то, что каждый ее представитель способен на подобные подвиги. Так было и в Римской империи. «Возможно, что этому сопутствует и то, что привлекало массу уже в цирке Древнего Рима: удовольствие, испытываемое от опасности и гибели далекого данному индивиду человека. Подобно экстазу при виде опасных спортивных достижений, дикость толпы проявляется в чтении детективов, горячем интересе к сообщениям о ходе судебных процессов, в склонности к необузданному, примитивному, непонятному. В ясности рационального существования, где все известно или может, безусловно, стать таковым, где нет больше судьбы и остается лишь случайность, где целое, несмотря на всю деятельность, остается безгранично скучным и совершенно лишенным тайны, человек, полагая, что он лишен судьбы, связывающей его с глубинами тьмы, стремится по крайней мере к лицемерию эксцентрических возможностей, и аппарат

---

<sup>93</sup> Ясперс К. Указ. соч. С. 332.

<sup>94</sup> Там же. С. 331.

заботится об удовлетворении этой потребности»<sup>95</sup>. Собственно, К. Ясперс демонстрирует, что проявляющиеся во время спортивных состязаний инстинкты публики точно так же проявляются и в других сферах современной культуры. Он даже утверждает, что, становясь предметом развлечения, искусство приближается к спорту<sup>96</sup>.

Эту мысль выскажет также и Х. Ортега-и-Гассет. Правда, в суждениях испанского философа внимание обращено на то, что популярность в XX веке спорта и его новый статус оказываются следствием воздействия молодежных настроений и на политическую, и на культурную историю XX века. По мнению испанского философа, это результат пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире («Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости»<sup>97</sup>). Но торжество спорта как выражения культа молодости означает и культ тела («Культ тела – это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка»<sup>98</sup>). Над этим размышлял и И. Эренбург<sup>99</sup>. В 1954 году Х. Ортега-и-Гассет, выступая на собрании представителей Немецкого спортивного союза в Дюссельдорфе в связи с распротравившимся культом тела, позволил себе сформулировать, что в последние полвека Запад сделал одно из значимых открытий – открытие плоти, причем как великой позитивной силы. «Со времен Платона, – пишет он, – репутация тела сильно испортилась. Его уличали во всех грехах. Лишь теперь мы ясно осознали, что тело есть нечто большее, чем источник разврата, *con cupis – sentiae*, по выражению Августина. Плоть есть воспитатель и податель нормы для двух других горделивых составляющих человека, души и духа»<sup>100</sup>. Таким образом, есть все

<sup>95</sup> Ясперс К. Указ. соч. С. 331.

<sup>96</sup> Там же. С. 368.

<sup>97</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 257.

<sup>98</sup> Там же.

<sup>99</sup> Эренбург И. Указ. соч. Т. 3. С. 263.

<sup>100</sup> Ортега-и-Гассет Х. О спортивно-праздничном чувстве жизни. Философские науки. 1991, № 12. С. 137.

основания фиксировать в эпоху надлома империи гипертрофию гедонистической функции искусства и, соответственно, эпидуризм нового образца.

### **Взаимоотношения между поколениями в эпоху надлома. Поколенческий фактор в восприятии времени. Молодежные настроения как основа для реабилитации модерна**

Обращающим на себя внимание обстоятельством эпохи надлома оказывается актуальность поколенческого фактора. Вообще, этот фактор проявляется в любую историческую эпоху. Но, как можно представить, в эпоху надлома, т.е. начинающегося распада коллективной идентичности, он приобретает особую значимость. В эпоху социальной аномии, а следовательно, развертывающейся атомизации общества и распада коллективной идентичности, имеет место обособление людей, в том числе и по поколенческому признаку. Такое обособление может представлять в формах возникающей на основе поколения субкультуры. Но что в данном случае означает субкультура, возникающая на основе поколения? Это общность, претендующая если не на творчество особой культуры, то на редакцию существующей культуры. А это означает, что такие подчас конфликтные отношения с существующей культурой подразумевают и новые акценты в восприятии времени, перераспределении значимости в отношениях настоящего, прошлого и будущего. Новое поколение начинает придавать значение таким фактам, которые предыдущими поколениями или не замечались, или казались несущественными. Так, ориентация на будущее, утверждающая себя в модерне, постепенно на протяжении XIX века с утверждением каждого нового поколения активизировалась. Об этом свидетельствовали и последователи в России учения Ш. Фурье и так называемые нигилисты<sup>101</sup>. Для всей эпохи модерна эта проблематика оказалась весьма актуальной<sup>102</sup>. Именно в модерне на место опыта предшествующих поколений приходят ценности прогресса<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Хренов Н. Воля к сакральному в религиозных и светских формах. От фурьеристов к террористам // Теория художественной культуры. Вып. 12. М., 2009. С. 41.

<sup>102</sup> Поколение в социокультурном контексте XX века. М., 2005.

<sup>103</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 23.

В эпоху утверждения большевизма молодежная проблематика была приглушена. Имея в виду «культуру Два», В. Паперный пишет: «Сама идея молодежного события в культуре Два существовать не могла. Это культура скорее старалась подчеркивать отсутствие возраста. Если культура Два и выделяла какие-то возрасты, то это скорее старец и младенец – вспомним многочисленные картины и фотографии, изображающие Сталина, держащего на руках маленькую девочку»<sup>104</sup>. Спроецировав ситуацию XX века на XIX век, М. Эпштейн обнаружил, что и там и тут в эпоху утверждения империи существовали многочисленные группы, или, как их называет М. Эпштейн, «секты», правда, в латентном виде. Так, он цитирует то место из примечаний В. Одоевского к своим «Русским ночам», где говорится об умственной жизни молодежи в 20-е – 30-е годы XIX века. Уже тогда возникли эмбрионы будущих идейных течений, объединявших разные группы общества. Это обстоятельство, а именно увлечение идеями сен-симонизма и фурьеризма, отмечалось многими. Так, в связи с этим Н. Бердяев обращает внимание на кружок Петрашевского, поклонника идей Ш. Фурье, связанных с организацией фаланстеров<sup>105</sup>. Представляя свою книгу о религиозно-философских умонастроениях в России эпохи застоя, М. Эпштейн пишет: «Вот и в этой книге речь идет о “Русских ночах”, о многообразных движениях мысли, которые тайно вызревали в 1970-е начале 1980-х годов, и по российскому обыкновению, приобретали характер замкнуто-сектантских умонастроений. Поскольку правом государственной монополии в России всегда пользовалась только одна, “правильная”, идеология, всем остальным приходилось тесниться по темным закуткам, куда они исподтишка зазывали прохожих и предлагали им из-под полы свой запретный идейный товар, свою “крамолу”, “ересь”, “контрабанду”. Продажа была незаконной, за риск приходилось платить дополнительную цену – вот и выросли эти подпольные идеи в разряд сверхценных и даже миротворческих. После многолетнего единомыслия в коммунистической России нельзя удивляться, что в 1970-е и особенно

---

<sup>104</sup> Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 94.

<sup>105</sup> Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 27.



в 1980-е годы мысль невольно принимала сектантский уклон, уходила в особость, частность, причудливость, резко отмежеваясь от избитого пути, которым ей предлагалось идти»<sup>106</sup>.

Первое, что обращает на себя внимание в эпоху надлома, это, пожалуй, появление молодежной проблематики, о чем уже говорилось, а она, в свою очередь, свидетельствует об обособлении поколений. Последние тоже свидетельствуют о реальности надлома империи и распространяющейся социальной аномии. Разумеется, в истории тенденция к обособлению молодых время от времени активизируется. Так было в России и в первые десятилетия XX века, когда развернулся надлом российской империи и Россия устремилась к Февральской революции. Правда, В. Розанов зафиксировал этот процесс гораздо раньше и представил его общеевропейским. «Невозможно того отрицать, – писал он, – что в целой Западной Европе и во всей европейской истории, начиная от рождения рыцарей, собственно, начиная от монастырей и первого монашества, все “юное и деятельное” было, как говорят в театре, “на второстепенных ролях”, и до первых ролей юность не допускалась; не допускался даже возмужалый бодрый возраст, но именно все были “брады” и “власа”, в первосвященниках, министрах, королях, советниках и проч. и проч. Ведь Олимпийских игр нигде не было; юного, отроческого лица – ни одного на иконостасе. То же и в верхнем ярусе политики и вообще цивилизации»<sup>107</sup>. И вот, как пишет В. Розанов, в Новое время, в эпоху революций и массовых движений все изменяется. «С XVIII века “мальчишки”, частью как выпоротый Вольтер, частью как “где-то гулявший” Руссо, побежали в верхние этажи, зашумели, наскандалили и, словом, вступили в самый неотвязчивый “разговор” со старцами и тем пришлось отвечать – и вообще начался диалог и диалоги, после чего история быстро получила более юный вид, юный и надеющийся (основная движущая психическая способность) и отсюда естественно уже республиканский»<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Эпштейн М. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (70–80-е гг. XX в.). М., 1994. С. 5.

<sup>107</sup> Розанов В. Ослабнувший фетиш (Психологические основы русской революции). СПб., 1906. С. 23.

<sup>108</sup> Там же.

Спрашивается, откуда же в начале XX века такой взрывной характер модерна? Такой взрыв получает даже обозначение, особенно в искусстве. Его называют то футуризмом, то авангардом. Ведь мировосприятие модерна появляется гораздо раньше, еще в XVIII веке. Но чтобы это мировосприятие распространилось и предстало взрывом, для этого необходима социальная среда. В начале XX века такой средой стала молодежь. Не случайно художники-футуристы были молодыми. Мы не случайно с помощью В. Розанова предпринимаем ретроспекцию в начало XX-го, а может быть, даже в XIX век, ведь потом А. Солженицын, касаясь молодежных движений на Западе 60-х годов, не только проведет параллель между XIX и XX веками, но и будет доказывать, что молодежные волнения, имевшие место в прошлом, намного опередили то, что потом будет происходить с молодыми на Западе. Если же иметь в виду уже вторую половину XX века, то тут сразу же бросается в глаза, что, несмотря на несходство культур, то, что развернулось в империи в эпоху ее надлома, представляет в мировой истории универсальный процесс. Его смысл – в активизации молодежных настроений.

Здесь-то как раз и уместно вспомнить А. де Токвиля, сказавшего, что в ситуации демократии каждое поколение предстает новым народом<sup>109</sup>. Но у «нового народа» возникает и новая культура. К тому же сам этот народ, не успев осознать свою особость, начинает дробиться на более мелкие общности, причем тоже по возрастному признаку. Вот как это, например, описывает Г. Шмидт: «В конце 50-х годов был создан идеал подростка, и промышленность, выпускающая одежду, “открыла” для себя нового массового потребителя со специфическими покупательскими интересами. У молодежи возникли собственная мода и собственная разновидность культуры. Молодые люди стали фыркать не только на своих отцов и матерей, но и на своих более старших братьев и сестер. В университетах сплошь и рядом можно обнаружить полное разобщение между докторантами и студентами старших семестров, с одной стороны, и совсем молодыми студентами – с другой. Танцы молодежи ставят совершенно определенные возрастные границы. Как грибы после дождя, появились “сарай” для твиста и битлов, как возможных

---

<sup>109</sup> Токвиль де А. Демократия в Америке. М., 1992. С. 350.

соглядатаев отдела по делам несовершеннолетних. И сейчас именно самоуверенная шестнадцатилетняя девушка дает советы своей 25-летней сестре, как ей одеваться, причесываться и краситься, а может быть, как ей заниматься любовью. Надо думать, что она не все рассказывает своей 32-летней сестре, ибо мини-юбка, точно так же не нейтральна в отношении поколений, как и современные танцы и техника проведения демонстраций современных “революционеров”. Напротив, мини-юбкой можно дать понять женщине в возрасте: “Тетя, ты слишком стара!”<sup>110</sup>.

Когда истоки молодежных движений фиксируют на Западе, то обычно имеют в виду вторую половину 50-х годов XX века. Так, Ю. Давыдов, сосредоточивший внимание на молодежных движениях на Западе этого времени, именно с этим периодом связывает «утробный» период молодежных движений. Хотя на этом этапе имело место еще достаточно элитарное и, еще точнее, интеллектуальное направление, охватывающее узкий круг интеллектуалов леворадикального направления. Эти люди представляли средние слои. После революционных настроений 20-х – 30-х годов они разочаровались в революционности рабочего класса, но сохранили радикальный, бунтарский комплекс, направленный против существующего порядка. После Второй мировой войны именно этот комплекс начал распространяться, только на этот раз в среде молодых<sup>111</sup>. Кумир молодежи в империи – поэт Е. Евтушенко – этот момент фиксирует.

Прикрепив эполеты из драных носок,  
Рыжий хиппи, в лохмотья от лучших портных разодетый,  
Поросенка живого в косматых ручищах несет,  
Завернув его в лозунг: «Свинью – в президенты»<sup>112</sup>.

Однако бунт исходил не только от участвующего в политических демонстрациях хиппи, как это изображено у поэта. О том, какое новое мировосприятие формируется в среде молодых,

---

<sup>110</sup> Шмидт Г. Наследники Гитлера и Мао. НДП и «новые левые». М., 1971.

<sup>111</sup> Давыдов Ю. Эстетика нигилизма (Искусство и «новые левые»). М., 1975. С. 7.

<sup>112</sup> Евтушенко Е. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 2. М., 1984. С. 226.

свидетельствовала еще написанная в 1942 году А. Камю повесть «Посторонний». В сознании героя А. Камю нет какой-то осознанной идеи, из которой, собственно, и возникает бунт. Но из того, как представляется ему окружающая его жизнь, общество, его работа и взаимоотношения с хозяином предприятия, с чиновниками, с представителями полиции и суда, становится очевидным, что дело даже не в самом герое, а в тех отношениях между людьми, в которых царит формализм и безразличие, в том обществе, которое абсолютно враждебно юному герою, превращая его в маргинала. Совершаемое им преступление (убийство араба) абсолютно не мотивируется. Хотя, казалось бы, Марсо является участником непростых отношений между остальными героями, и мотив убийства мог бы стать реальным и естественным, но с точки зрения традиционной сюжетики убийство все же немотивированно. По сути, это прорыв бессознательно-сопротивления, спроецированного на случайно оказавшегося рядом араба. В послевоенной ситуации такой глухой мятеж против социального отчуждения начинает распространяться, захватывая самые разные социальные слои, а главное, в отдельных случаях получает осмысленную мотивировку, достигая политических форм.

В первой половине 60-х годов бунтарские настроения перерастают в движения, захватывая все более широкие студенческие слои. При этом, что существенно, новая революционность, связанная уже с молодыми, привела и к смене кумиров. Фигуру Ленина заменил Мао Цзедун. Движение набирало силу, организовывалось в формах субкультуры, а затем и контркультуры как оппозиции существующей культуре, которая должна быть разрушена. Постепенно среди молодых возникают группы, провозглашающие насилие самой эффективной формой борьбы против порядка. Так Запад входил в фазу террора, в ту самую фазу, которая для России была характерна в период надлома российской империи, т.е. в последних десятилетиях XIX века<sup>113</sup>. Нам же важно констатировать, что именно эта революционная молодежная среда становится основой новой вспышки авангарда,

---

<sup>113</sup> *Хренов Н.* Смена поколений в границах культуры модерна: надежды, иллюзии, реальность // Поколение в социокультурном контексте XX века. М., 2005.

а следовательно, и модерна. Так Запад продолжает тенденцию футуризма, т.е. актуализирует авангардную модель искусства. Наступает время неоавангардизма.

Но там, где активизируются молодые, возникает проблема отцов и детей. Бунт против культуры и существующих форм социальности, по сути дела, предстает бунтом против отцов, т.е. против старшего поколения. Ситуация осложняется растерянностью отцов («Временами складывается такое впечатление, что леворадикальные отцы, слыша все новые и новые упреки детей, окончательно растерялись»<sup>114</sup>). Любопытно, как некоторые представители старшего поколения оказались на поводу у молодых, что потом будет констатировать А. Солженицын и что ему не нравится и что позволит ему проводить параллель между нигилистами XX-го и XIX веков. Поскольку же некоторые философы и публицисты тоже представляли поколение отцов, то, подпадая под влияние молодых, они начинают им подыгрывать, выступая «кающимися отцами». К последнему имел отношение даже Ж.-П. Сартр. В одном из своих интервью он говорит: «Отцы, не забывайте, что ваши дети – единственная ваша надежда. От вас зависит, расправитесь ли вы с ними – гадкие мальчишки! – во имя гуманизма, оставят ли они вас, как поколение никчемное, разлагаться в полном забвении в черной яме, ждущей вас, или же они спасут вас от небытия: сами вы не спасетесь, говорю я вам»<sup>115</sup>. Так, вспышка молодежного энергетизма в эпоху социальной аномии заметно влияла на ментальность эпохи надлома.

### **Молодежные субкультуры: возрождение гедонистической эстетики**

Однако если молодое поколение как «новый народ» создает и новую культуру, то как ее можно представить? Для того чтобы в этом разобраться, необходимо обратиться к тем философам, что смогли высказать идеи, которые стихийно растиражированы и ассимилированы молодыми. К таким, например, мыслителям относится Г. Маркузе. Он-то в своих сочинениях и изложил

---

<sup>114</sup> Давыдов Ю. Эстетика нигилизма (Искусство и «новые левые»). С. 86.

<sup>115</sup> Там же. С. 87.

основные эстетические принципы, которые выражают суть молодежной субкультуры:

Но вот со сборничком Маркузе  
Студент, – по виду не злодей,  
А в нем как семечек в арбузе  
Ниспровергательных идей<sup>116</sup>.

То, что называли нигилизмом молодых, автоматически проецировали и на кумиров молодежи, прежде всего поэтов. Вот как, например, иезуитски представила положение в империи известная писательница В. Василевская, выступая на второй встрече Н. Хрущева с творческой интеллигенцией в Свердловском зале Кремля. Она поведала о том, что ей сообщили польские партийные товарищи. А поведали они ей с возмущением о нигилистическом выступлении А. Вознесенского. На вопрос, как поэт относится к старшему поколению и вообще к проблеме взаимоотношений между поколениями в литературе, тот якобы отвечал: «Я не делю литературу по горизонтали, на поколения, а делю ее по вертикали; для меня Пушкин, Лермонтов и Маяковский – мои современники и относятся к молодому поколению». Но к Пушкину, Лермонтову и Маяковскому, к этим именам, он присовокупил имена Пастернака и Ахмадулиной<sup>117</sup>. А вот это, по мнению В. Василевской, было уже совершенно неприемлемо.

Что касается Г. Маркузе, то он не претендует на новизну своих идей. Скорее он возвращается к Канту, который, с его точки зрения, первым ощутил, как еще в эпоху рождающегося модерна цивилизация, набирая силу, делает своей основой разум, что в эпоху Просвещения естественно, а разум, получая гипертрофированное развитие в последующей истории, начинает вытеснять в бессознательное человеческую чувственность. По мнению Г. Маркузе, это приводит к обеднению и оскудению значимых человеческих качеств, т.е. к той самой особенности, к той самой «ахиллесовой пяте», которую уже зафиксировало в том числе в лице Ж.Ж. Руссо и раннее Просвещение. Таким образом, и Кант, с одной стороны, и Руссо, с другой, оказываются у гра-

---

<sup>116</sup> *Евтушенко Е.* Собрание сочинений: в 3-х т. М., 1984. Т. 2. С. 226.

<sup>117</sup> *Ромм М.* Указ. соч. С. 134.

ниц той самой цивилизации, которая в XX веке получает обозначение «репрессивной». Поскольку чувственность свертывается и вытесняется, то цивилизация приобретает репрессивный характер, и это оборачивается неврозами. Под чувственностью, разумеется, следует понимать и те сферы, которыми занимался З. Фрейд. Для того чтобы вернуть утраченные человеком цивилизации качества и, в частности, разрушить столь необходимые для прогресса цивилизации и культуры механизмы сублимации, необходимо репрессивную цивилизацию разрушить.

Так, у Г. Маркузе реабилитация чувственности предстает оборотной стороной молодежного бунта, или так называемого Великого Отказа. Как мы убеждаемся, на Западе то, что Э. Тоффлер называет «индустриальной цивилизацией», молодые воспринимают репрессивной и даже тоталитарной цивилизацией, несмотря на либеральные лозунги этой цивилизации. Ну а чем же тогда молодежные настроения молодых в империи отличаются от аналогичных движений на Западе? И там и тут можно фиксировать жажду освобождения от репрессивного государства, от всей системы миропорядка, в основе которого существует труд, а еще точнее, если пользоваться терминологией З. Фрейда, принцип реальности. У З. Фрейда принципу реальности противостоит принцип удовольствия, т.е. того самого гедонизма. В своей истории человек много усилий приложил к тому, чтобы выработать механизмы, позволявшие ему преодолевать жажду удовольствия и развивать в себе способность адаптации к реальности. По З. Фрейду, это начало осуществляться в первобытной орде, когда к власти приходит праотец, который силой принуждает сыновей к отказу от удовольствия в пользу принципа реальности. После бунта против отца учреждается власть сыновей, а затем эта власть трансформируется в систему социальных и политических институтов.

Однако удалось ли этим институтам окончательно вытеснить влечение человека к наслаждению, ослабить его гедонистический инстинкт и утвердить принцип реальности? Если бы это удалось сделать, то человек окончательно превратился бы в человека культуры, утратил связь с природой. Естественно, что все, что связано с принципом удовольствия, вытесняется в бессознательное. В том случае, когда происходит отчуждение социальных и политических институтов от человека, когда они пере-

стают эффективно работать, гедонистический инстинкт выходит из сферы бессознательного в сознание, что имеет последствия для культуры. Проблема заключается в том, что особенно слабым звеном в культуре, когда речь идет о вытеснении установки на гедонизм, всегда представало младшее поколение. Ведь длительное время в сознании молодых такой механизм вытеснения еще не успевает сформироваться, а следовательно, подросток находится под сильным воздействием гедонистического комплекса и предрасположен к продлению этой возрастной фазы. В этом возрасте воздействие на детей их отцов особенно важно. Но в ситуации обособления поколений такое воздействие ослабевает, и младшим поколением овладевает страсть к наслаждению и удовольствию, которая вытесняет все остальное. Во многом это обстоятельство окрашивает культуру эпохи надлома, будет ли это надлом индустриальной цивилизации или же, как в случае с Советским Союзом, надлом империи.

Когда П. Бьюкенен пытается осознать атмосферу последних десятилетий XX века, он говорит о возникновении нового евангелия, новой веры, а последняя есть вера исключительно в мир существующий. Молодые отказываются признавать какую бы то ни было высшую мораль, какой бы то ни было высший моральный авторитет. «У нового евангелия имеются, безусловно, свои заповеди, а именно: Бога нет, во вселенной не найти абсолютных ценностей, вера в сверхъестественное есть предрассудок. Жизнь начинается здесь и здесь же заканчивается; ее цель – наслаждение, доступное в единственном известном нам мире»<sup>118</sup>.

Когда в последние десятилетия обращались к этой эпохе, то в этом усматривали лишь позитивные моменты, не отдавая отчета в неоднозначности вторжения гедонизма в культуру. Вообще, следовало бы, если мы называем экзистенциалистов новыми стойками, то носителей ценностей молодежных субкультур называть эпикурейцами. О том, как в ситуации кризиса протестантской этики на Западе принцип наслаждения берет верх, подробно писал Ю. Давыдов. Гедонистический принцип удовольствия (бери от жизни все, что можешь) философ связал с духом потребительства. Ясно, что гедонистический принцип прежде всего распространяется в молодежной среде. Критическое

---

<sup>118</sup> Бьюкенен П. Смерть Запада. М., 2004. С. 79.



отношение к отцам объясняется нежеланием принимать и разделять обязанности взрослого поколения. «Причем эти молодые люди как раз потому не хотят взрослеть в подлинном – моральном и политическом, социальном и культурном – смысле слова, что они уже давно пользуются всеми “правами” своих отцов и матерей, не неся при этом никаких тягот, связанных с соответствующими обязанностями, с серьезной ответственностью, вытекающей из выбора человеком себя в качестве взрослого»<sup>119</sup>.

Неоднозначность взрыва в 60-е годы молодежного энергетизма заключается в том, что бунт против индустриальной цивилизации, какой она стала на Западе во второй половине XX века, перерос в бунт против всякой цивилизации, а следовательно, и всякой социальности в принципе. Что же касается нового отношения к чувственности, то она предстает эротикой и сексом. Это и стала эксплуатировать массовая культура. Кстати, утверждаемое молодыми новое мировосприятие не ограничивается лишь реабилитацией авангарда. Эротическая основа нового эпикурейства спровоцировала интерес молодых к массовой культуре<sup>120</sup>, смягчающий противопоставление массовой и элитарной культуры. Когда речь заходит о рассублимировании культуры, то этот процесс разворачивается, конечно, не только на уровне политического бунта или социального эпатажа, но и в художественных формах, что и позволяет говорить о возвращении с эпохи оттепели к авангарду начала XX века.

Очередная волна увлечения на Западе в 60-е годы З. Фрейдом помогает вернуться к первой волне как основе авангарда 20-х годов. Так, идеологи левых – фрейдисты – ссылаются на А. Бретона как своего предшественника, а значит, и на сюрреалистов как образец<sup>121</sup>. Сюрреализм же, как известно, вдохновлялся теорией З. Фрейда. Эстетика высвобождения чувственности означает свободу принципа удовольствия. Вот как Г. Маркузе констатирует эту связь между эпикурейцами в мо-

---

<sup>119</sup> Давыдов Ю. Человек вожделеющий («Левый фрейдизм» и «общество потребления») // Социологические исследования. 1977, № 2. С. 85.

<sup>120</sup> Давыдов Ю. Эстетика нигилизма... М., 1975. С. 127.

<sup>121</sup> Давыдов Ю. Бегство от свободы. Философское мифотворчество и литературный авангард. М., 1978. С. 169.

лодежных формах и искусством: «Искусство бросает вызов господствующему принципу разума: утверждая закон чувственности, оно противопоставляет логике подавления табуированную логику удовлетворения. Через сублимированную эстетическую форму оказывает свое действие несублимированное содержание – интимная связь искусства с принципом удовольствия. Исследование эротических корней искусства играет важную роль в психоанализе; однако их работа и функция видны скорее в самом искусстве, чем в художнике. Эстетическая форма – это чувственная форма, создаваемая порядком чувственности»<sup>122</sup>.

С этой точки зрения, т.е. высвобождения гедонистического или эпикурейского комплекса понятно, почему новая эстетика становится ядром новой культуры, несовместимой с культурой отцов. Ведь культура отцов основывалась не на принципе удовольствия, а на принципе реальности. Вся протестантская этика, которой Запад обязан возведением индустриальной цивилизации, демонстрирует торжество утверждаемого в труде, в деятельности принципа реальности. Естественно, что человек, представляющий индустриальную цивилизацию, имел и досуг, т.е. общался с искусством. Искусство притягивало его уже потому, что оно сохраняло связь с природой, потому, что оно давало выход вытесненным в бессознательное природным инстинктам. Но в этой цивилизации инстинкты не могли проявляться в непосредственных, чувственных формах. Они проявлялись лишь в косвенных, т.е. в художественных формах. Этой культуре с ее протестантским базисом, с молодежной революцией приходит конец. Протестантский культ богатства заменяется «культом оргазма».

Спрашивается, как эта эстетика да и все это мировосприятие соотносятся со временем? Дело в том, что, сбрасывая с себя давление индустриальной цивилизации как порождения модерна, молодые склонны отрицать не только будущее как реализацию установки модерна, но в какой-то степени и время вообще. Ведь эстетика чувственности есть реальность бессознательного, а бессознательное ко времени безразлично. Это время не исторической реальности, а скорее мифа. Но реальность мифа свидетельст-

---

<sup>122</sup> Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995. С. 190.

вует о возникновении новой молодежной утопии. Г. Маркузе точно говорит о том, что Великий Отказ молодых – это в то же время и отказ от власти времени, а точнее власти модерна. Давление времени неотрывно от давления репрессивной цивилизации. Все это так, но, упраздняя императивы времени, молодые не приходят и к реабилитации настоящего. По сути дела, они творят культуру без времени. «Именно союз времени и репрессивного порядка вызывает попытки остановить поток времени, и именно этот союз делает время смертельным врагом Эроса»<sup>123</sup>. Казалось бы, новая чувственность является настоящим прорывом будущего к настоящему. Но выясняется, что эпикуреизм является не возвращением к настоящему, а выходом из времени вообще.

### **Возникновение молодежных субкультур в империи как выражение потребности в обособлении молодого поколения в эпоху надлома**

Проблема молодых явилась прямым следствием распада вертикальности культуры. И это положительное явление, если мы имеем в виду прежде всего распад империи. Но если иметь в виду более общий фон, а именно фон европейский с нарастающей в результате усиления либерализма социальной аномией, то эйфория по поводу молодых не всегда уместна. Ведь, как напоминает К. Ясперс, самостоятельную ценность молодежь обретает лишь в ситуации распада. Ставка на молодежь делается тогда, когда старшее поколение начинает ощущать свою несостоятельность. В этом случае допускается, что то, что бессильны изменить старшие, могут сделать молодые. Именно тогда, говорит К. Ясперс, молодежь обретает вес, но вес фальшивый<sup>124</sup>. Ведь решить проблемы, которые не смогли решить старшие, молодые тоже не смогут. «Молодежь обретает фальшивый вес и вынуждена оказаться несостоятельной, ибо становление человека возможно только если он растет на протяжении десятилетий и в строгости формируется посредством последовательности шагов»<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Маркузе Г. Указ. соч. С. 244.

<sup>124</sup> Ясперс К. Указ. соч. С. 354.

<sup>125</sup> Там же.

Что касается эпохи оттепели, то «фальшивый» смысл обособления молодых тогда не осознавался. На первом месте оказывался восторг от активности молодежи и не меньший восторг от тех художников, которые молодежные настроения выражают. Организация Московского фестиваля молодежи и студентов – весьма знаменательное событие 50-х годов<sup>126</sup>. Это праздничная и оптимистическая акция. Имея в виду истоки так называемого «сурового стиля» в живописи во второй половине 50-х годов, М. Бурганова пишет об этом времени так: «Это было время не просто значимых, но знаковых событий, создавших, несомненно, чувство потрясения и, одновременно, атмосферу ликования, оптимизма, искренности и ощущения прикосновения к безграничным возможностям»<sup>127</sup>. Но к такому оптимизму атмосфера эпохи вовсе не сводилась. Вторую, драматическую, сторону времени приоткрывает Д. Андреев, констатируя, что в высших учебных заведениях «брожение умов вылилось в организацию студенческих дискуссионных клубов, в групповые протесты против преподавателей и программ, в выпуск полулегальных или нелегальных журналов, даже в настоящие студенческие забастовки»<sup>128</sup>.

Правда, от активности молодых большевистская власть восторга явно не испытывала. А. Солженицын вспоминает, как П.Н. Демичев сказал: «Несмотря на наши успехи, у нас тяжелое положение. Мы должны вести борьбу не только внешнюю, но и внутреннюю. У молодежи – нигилизм, критиканство, а некоторые деятели только и толкают и толкают ее туда»<sup>129</sup>. Откровение чиновника, занимающего высокое положение в сферах власти, объясняет, почему представители аппарата ЦК так часто занимались Е. Евтушенко, слава которого распространялась не только в Советском Союзе, но и за рубежом. В воспоминаниях А. Солженицына о встречах Н. Хрущева с советской художественной интеллигенцией есть упоминание о Е. Евтушенко,

---

<sup>126</sup> Паперный В. Указ. соч. С. 93.

<sup>127</sup> Бурганова М. Последняя утопия советской эпохи. Власть и искусство в годы «оттепели» // Собрание. 2009, № 1. С. 110.

<sup>128</sup> Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории. М., 1991. С. 234.

<sup>129</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. № 6. С. 76.

который на этой встрече держался «самоуверенно, повышено значительно, театрально»<sup>130</sup>. Следующее наблюдение писателя весьма проницательно. А. Солженицын говорит, что в это время поэт находился на «последнем докате своей гремящей роли и славы»<sup>131</sup>. Почему же Е. Евтушенко так беспокоил ЦК? Да потому, что на какое-то время поэт стал выразителем настроений молодых. Так, в записке Главлита СССР о статьях, посвященных Е.А. Евтушенко в иностранной прессе, о поэте говорится именно как о кумире молодежи. И не просто как о кумире, но как о вожде. «Для нас, на Западе, – цитируется в записке текст французского журналиста, – Евтушенко и русская молодежь, которая идет за ним, – это будущее. Но они еще не выиграли битвы. Это развитие стараются остановить злобными контрастами, ибо оно “вредно для коммунистической дисциплины”». Они могут в один прекрасный день столкнуться с новыми запретами, цензурой и угрозами репрессий»<sup>132</sup>. Сообщая о том, что Е. Евтушенко, находясь во Франции, по несколько часов и даже целые дни проводит у Пикассо, Шагала и Миро, иностранный журналист пересказывает признание поэта: «Дороги назад нет. Мы не боимся будущего. Именно во имя его мы разоблачаем прошлое. И к тому же у меня широкие плечи. Я сумею защитить и других»<sup>133</sup>. В другой справке о статьях Е. Евтушенко, опубликованных в израильской прессе, надпись к фотографии поэта гласила: «Фотография на обложке – Евгений Евтушенко, имя которого сегодня после Хрущева наиболее известное в мире русское имя. Молодой поэт выражает стремление молодого поколения России к более свободной жизни. За пределами Советского Союза в нем видят посланца более демократической, либеральной России»<sup>134</sup>.

Разумеется, и Е. Евтушенко, и А. Вознесенский осознают, что они являются рупором молодых. Стихотворение А. Вознесенского «Монолог битника», конечно, посвящено западной молодежи, самым истокам молодежной активности, неприятию

---

<sup>130</sup> Солженицын А. Указ. соч. С. 46.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958–1964. Документы. М., 2005. С. 597.

<sup>133</sup> Там же. С. 598.

<sup>134</sup> Там же.

молодыми ценностей старшего поколения (Ракетодромами гре- мя, дождями атомными рея, Плевало время на меня, Плюю на время!<sup>135</sup>). Однако стихотворение 1961 года в какой-то степени отражает универсальное состояние мира. Ведь «звереныши» и «волчата» не только за бугром (Мы – битники. Среди хулы Мы – как звереныши, волчата). Последующее развертывание собы- тий показало, что эти «звереныши» и «волчата», оказывается, предстают судьями цивилизации («Цивилизация душна»). Они плюют на время потому, что плюют на цивилизацию. Эти бун- тарские настроения разрастаются до апокалиптических мас- штабов (Когда магнитофоны ржут, С опухшим носом скомороха Вы думали – я шут? Я – суд! Я – Страшный суд. Молись, эпоха). В своих мемуарах И. Эренбург неслучайно уделяет внимание проблеме отцов и детей. «Река истории – пишет он, – ставшая в сороковые годы подземной, начинает вырываться из темноты. Молодые люди различных европейских стран еще не созрели, они еще не уверены в своем назначении, но они уверены в своем пренебрежении к доверчивости, многословию, сентиментальности своих отцов... Их не обольщают кумиры прошлого, они хо- тят все проверить на ощупь, и многие если не “вечные”, то мно- говековые идеалы расплываются под непочтительной рукой, как пышные древние ткани»<sup>136</sup>.

Любопытное обобщение в связи с «попугайской расцвет- кой пиджака» своего сына в своих лагерных мемуарах делает Е. Гинзбург. На ее реакцию, свидетельствующую о запрограм- мированных с детства комсомольско-квакерских рефлексах, сын (будущий писатель-шестидесятник Василий Аксенов) от- вечал бескомпромиссно и резко. Эту его реакцию Е. Гинзбург комментирует так: «Он не шутил. И я замолчала, догадавшись вдруг, что все это гораздо серьезней, чем кажется, что в нашем смешном диалоге происходит мое первое соприкосновение со второй половиной века, с новой молодежью, настолько разгне- ванной на поколение своих отцов, что хочет ни в чем не похо- дить на них: ни в привычках, ни в манерах, ни даже в расцветке

---

<sup>135</sup> Вознесенский А. Собрание сочинений: в 3-х т. М., 1983. Т. 1. С. 94

<sup>136</sup> Эренбург И. Указ. соч. Т. 3. С. 263.

и фасоне пиджаков. А уж тем более – во взглядах на жизнь»<sup>137</sup>. Об этом периоде, особенно там, где речь идет о молодых, для осмысления духовной атмосферы эпохи в литературе используется термин «нигилизм», что свидетельствует о разрыве между поколениями и обособлении молодых. «Нигилизм 50-х годов, – пишет И. Русланов, – был первым в истории советского общества открытым “протестантским” движением, возникшим как следствие глубокого кризиса коммунистической идеологии и государственности. Рождение его было стихийным: молодежь – наиболее чуткая часть общества – интуитивно ощутила, что страница истории, на которой был начертан символ коммунистической веры, перевернулась. С нигилизма 50-х годов оборвалась духовная преемственность поколений в советском обществе»<sup>138</sup>.

Но если в Советском Союзе не было той вольности молодых, что имела место в Париже 1968 года, то все же молодежные настроения империю не обошли, правда, они ушли в *underground*, т.е. проявляли себя в неинституционализованных формах. По мнению Т. Щепанской, отечественная наука молодежь как особый культурный пласт, субъект культурного творчества открыла лишь в 1980-е годы. Между тем начало в империи молодежных движений принято фиксировать с появления или послевоенных стилей или первых московских хиппи (конец 1960-х – начало 1970-х годов)<sup>139</sup>. «Сходятся все в том, – пишет Т. Щепанская, – что вначале были хиппи, причем не у нас, а на Западе, но что наши появились тогда же и назывались волосатые, хайрастые (от англ. *hair* – «волосы» или пипл (от англ. *people* – «народ», «люди»). Следующая волна – панки, потом металлисты, затем любера (от подмосковных Люберец, откуда они приезжали бить и волосатых, и панков), позже – рэперы и рэйверы, затем скинхэды»<sup>140</sup>. Т. Щепанская превосходно проанализировала пространственные признаки субкультуры молодых (культ дороги, трассы, пути, странничества и т.д.).

<sup>137</sup> Гинзбург Е. Крутой маршрут. М., 1990. С. 567.

<sup>138</sup> Русланов И. Молодежь в русской истории. Франкфурт-на Майне, 1972. С. 109.

<sup>139</sup> Щепанская Т. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 34.

<sup>140</sup> Там же. С. 35

В восприятии маргинальных молодежных субкультур время окрашено неприятием «взрослого» и «нормального» мира господствующей культуры. Оно связано с пространственными координатами, т.е. привязано к сезонам трассы, но в то же время оно ассоциируется и с наименее освоенным господствующей культурой временем – ночью. Это темное время, время гонок рокеров и байкеров. Конечно, в восприятии времени молодыми улавливаются то ретроспекции в прошлое (средневековая символика), то тяга в будущее (среди культовых произведений – фантастика Стругацких). Разумеется, это связано с переосмыслением времени взрослых, его неприятием. Но бегство в прошлое и будущее не исключает попыток обрести себя в ситуации «здесь и теперь». Эта ситуация опять же связана с трассой. Лишь на трассе открывается «здесь и теперь», т.е. время ощущается как «точка вневременной свободы»<sup>141</sup>.

Отношение в молодежных субкультурах ко времени соответствует восприятию времени в среде западной бунтующей молодежи. Здесь (почему в данной работе и уделяется молодежным настроениям много внимания) акцент в восприятии времени переставляется как с прошлого, так и с будущего на настоящее. Ведь именно в молодежных субкультурах активизируется гедонизм, а следовательно, и эпикурейская традиция в эстетике. Там, где жаждут удовольствия, время вообще не имеет значения. И уж точно, время для молодых ассоциируется с цивилизацией, а последняя отвергается как репрессивная машина. Вместе с этой репрессивной цивилизацией отвергается и время старшего поколения с его протестантской этикой, с его культом деятельности и культом пользы. Как пишет идеолог левой молодежи Г. Маркузе, «идеал удовольствия – отсутствие времени»<sup>142</sup>. Но там, где имеет место культ удовольствия, наслаждения, там понижается активность Я и повышается бездеятельность. Оно – это область бессознательного, которую молодые противопоставляют всему сознательному и рациональному, без чего не существует цивилизации, возведенной взрослыми. Но, как известно, сфера бессознательного ко времени вообще безразлична. Это безразличие ко времени оказывается весьма благоприятным для

---

<sup>141</sup> Щепанская Т. Указ. соч. С. 52.

<sup>142</sup> Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995. С. 241.



активности мифологического мышления. Поэтому молодежный бунт, как и вообще любой бунт, а также и революция в любых ее формах, означает выход из времени истории. Не случайно Г. Маркузе цитирует суждение В. Бенъямина о том, что революция прерывает континуум истории. Не случайно также, что именно в начале Французской революции прогремели выстрелы по часам на башнях Парижа<sup>143</sup>.

Пожалуй, именно с середины 50-х возникающая активность молодых уже не угасает. Когда в последующие десятилетия к этой теме возвращаются, то обычно задают вопрос, как к этой активности относить молодых. Что это было – настроения протеста, т.е. отторжения от созданного старшими существующего общества, или же молодежная среда просто возрождала упраздненный механизм всякой культуры, связанный с активностью ее подпочвы, что проявляется в карнавализации существующих идеологических ценностей, в их смеховом развенчании? При этом такое карнавальное развенчание своей целью вовсе не предусматривает непременно отрицание существующего порядка, т.е. протест. Так, в распространяющейся позднее рок-музыке исследователь обнаруживает нечто вроде антиповедения, т.е. «смехового» полюса культуры, противостоящего регламентированному поведению, являющемуся для социума нормой. В связи с этим в некоторых проявлениях молодежи улавливаются древнейшие архетипы отечественной истории. Речь идет, например, об юродстве. «Если обратиться к рок-костюмерии, балансирующей между клоунскими гипертрофиями нормальной одежды и наготой, да еще присоединить сюда металлические цепи и разного рода вериги, а также – страдальческое (физиологически оправданное напряжением голосового аппарата, но еще и специально стилизуемое) выражение лиц музыкантов, то аналогии со смеховой культурой Средневековья уточняются в специфически-отечественном ключе. Я имею в виду феномен юродства, то есть смеха отталкивающе-страшного и вместе с тем серьезного»<sup>144</sup>. Но, может быть, гораздо более точное суждение об антиповедении молодых сделал Х. Ортега-и-Гассет, утверж-

---

<sup>143</sup> Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995. С. 244.

<sup>144</sup> Молодежь в современном мире: проблемы и суждения // Вопросы философии. 1990, № 5. С. 21.

дая, что «кризисные эпохи вообще изобилуют шутами, комедиантами, лицедеями»<sup>145</sup>.

В позднейших исследованиях было показано, что, действительно, подпочва, вытесненная культурой Два, оживала и активизировалась именно в молодежной среде. И именно здесь выходил в сознание средневековый архетип не только юродивого, но и странника. Не случайно в этой среде популярным фильмом оказался «Сталкер» А. Тарковского. «Неопределенность пространственной идентификации становится метафорой социальной неприютности. На символическом уровне носители этой традиции бездомны, основной локус – не дом, а дорога»<sup>146</sup>. Мы подробно анализировали возрождение архетипа странника в своей книге, анализируя отечественные фильмы второй половины XX века<sup>147</sup>. В какой-то степени можно утверждать, что для отечественной ментальности архетип странника является определяющим. Правда, его можно обнаружить в разных формах и интерпретациях. Мы ставим акцент на странничестве как на значимом признаке отечественной ментальности эпохи оттепели и вообще надлома. Однако этот архетип, видимо, оказывался важным и для большевизма. Во всяком случае, В. Гроссман, имя которого для эпохи надлома империи является столь значимым, в своей повести «Все течет» пронизательно улавливал этот архетип в Ленине. Ставя своей задачей понять характер Ленина, В. Гроссман этот характер соотносит с национальным мифом. В данном случае недостаточно просто фиксировать чисто человеческие черты. Он пишет: «Ленинская аскетичность, естественная скромность сродни русским странникам, его прямоту и вера отвечают народному идеалу жизнеучителя, его привязанность к русской природе в ее лесном и луговом образе сродни крестьянскому чувству. Его восприимчивость к миру западной мысли, к Гегелю и Марксу, его способность впитывать в себя и выражать дух Запада есть проявление черты глубоко русской, объявленной Чаадаевым, это та всемирная отзывчивость, изумляющая глубина русского перевоплощения в дух

---

<sup>145</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. М., 1997. С. 347.

<sup>146</sup> *Щепанская Т.* Указ. соч. С. 68.

<sup>147</sup> *Хренов Н.* Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008.

чужих народов, которую Достоевский увидел в Пушкине»<sup>148</sup>. Очевидно, что эпоха надлома способствует распаду не только идеологии, но и той формы коллективного бессознательного, которая функционировала на идеологической основе. Искусство экспериментирует с новыми формами коллективного бессознательного.

### **Что стоит за понятием «шестидесятники»? «Шестидесятники» как выражение художественной воли трех поколений**

Применительно к эпохе оттепели часто используют понятие «шестидесятники», что свидетельствует о впервые поставленном акценте на определенном поколении. Уже сам этот факт свидетельствует о том, что социальная аномия вызвала к жизни обособление поколений. «Шестидесятники» явились знаком начавшегося во второй половине XX века утверждения поколенческого фактора. Поколение 60-х в этой истории утверждения поколенческого фактора явилось первым, правда, и последним. Последующие поколения эту логику не продолжили, что могло иметь разные причины. Разумеется, социальная аномия не была единственной причиной обособления и утверждения поколенческого фактора. Второй причиной явилось, видимо, то, что дело здесь явно не сводится к обособлению и утверждению, а объясняется ярко вспыхнувшим творческим инстинктом этого поколения. По всей видимости, мы имеем дело с исключительным поколением. Да и только ли о поколении в данном случае идет речь? Ведь согласно мыслителям, затрагивающим проблематику поколений, в каждое историческое мгновение необходимо фиксировать не только сверстников, т.е. представителей одной возрастной группы, но и современников. А современниками являются представители других поколений, находящихся во взаимодействии и сосуществовании.

Так, Х. Ортега-и-Гассет полагает, что в истории творческая продолжительность каждого поколения длится 15 лет. В это же время продолжает творить старшее поколение. Однако уже появляется и начинает вырабатывать свое мировосприятие младшее поколение. Х. Ортега-и-Гассет пишет: «Мы видим: историче-

---

<sup>148</sup> Гроссман В. Все течет. М., 1994. С. 358.

скую реальность во всей ее полноте создают люди, находящиеся на двух разных жизненных этапах, каждый из которых длится 15 лет. Во-первых, это люди от тридцати до 45 – возраст начала, творчества и полемики; во-вторых, это люди от 45 до 60 – период господства и правления. Вторые живут в мире, который сами создали, первые еще только начинают создавать свой мир. Трудно представить себе две столь несхожие жизненные задачи, столь разные жизненные структуры. Перед нами два поколения, – и – как это ни парадоксально с обыденной точки зрения – суть их в том, что они одновременно целиком и полностью погружены в историческую реальность, а значит, обречены явно или тайно бороться друг с другом. Итак, главное не в том, что одно поколение сменяет другое, а в том, что как современники – пусть и не сверстники – они сосуществуют»<sup>149</sup>.

Когда Л. Аннинский пытается воссоздать созданные шестидесятниками картины мира в кинематографических формах, он как раз улавливает присутствие не только сверстников, но именно современников. Он прямо говорит о реальности с середины 50-х годов двух типов мировосприятия, определяющих и общественную, и художественную жизнь. Он называет, с одной стороны, поэзию А. Межирова, а с другой, поэзию Е. Евтушенко. При этом критик подчеркивает, что эти два поколения объединяло одно общее настроение<sup>150</sup>. Получается, что понятие «шестидесятники» вобрало в себя опыт сразу двух поколений. Вот как представляет это Л. Аннинский: «Было поколение двадцатых годов рождения, “лобастые мальчики” предвоенных лет, воспитанные на Багрицком и “Чапаеве”, ушедшие на фронт со школьной и студенческой скамьи. Война прокалила их романтизм, но это было лишь первое испытание их духа. Они вернулись в сорок пятом – на костылях, с орденами и медалями, – вернулись в студенческие аудитории. Доучиваясь, они видели уже около себя новое поколение невоювавших мальчиков, спасенных от войны малолетством. И вот, видя готовую себе смену, еще целое десятилетие ждали бывшие фронтовики своего часа, они пережидали малокартинье, пережидали “лакировку”, пережидали “культ личности”, они хотели рассказать миру о своем

---

<sup>149</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. М., 1997. С. 274.

<sup>150</sup> *Аннинский Л.* Шестидесятники и мы. М., 1991. С. 12.

раскаленном войной и ожиданиями, выстраданном романтизме, – и лишь теперь дождались возможности»<sup>151</sup>.

Но что значит сосуществование? Это означает и разные на одни и те же события точки зрения и, собственно, разные их оценки. Для одного поколения тот или иной факт является событием, для другого нет, а следовательно, или является незначительным или вообще не существует. В оценках такого факта одно поколение исходит из будущего, другое – из прошлого. Например, В. Хлебников считал, что нет единой истины. Каждая истина соотносится с мировоззренческим опытом конкретного поколения. «Качающийся маятник поколений» поэт выражает с помощью «закона поколений». Смысл его в том, что истина меняет свой знак с плюса на минус каждые 28 лет. Иначе говоря, понимание истины меняется каждые 28 лет. Чтобы выявить последствия раскачивания маятника, поэт обращается к году рождения наиболее активных представителей поколения (борцов, вождей, мыслителей): «Сравнивая их, приходишь к выводу, что борются между собой люди, рожденные через 28 лет, т.е. что через это число лет истина меняет свой знак и силачи за отвлеченные начала выступают в борьбу от поколений, разделенных этим временем»<sup>152</sup>.

Этот закон иллюстрирован Уваровым и Бакуниным, с одной стороны, Грановским и Писаревым – с другой. Очевидно, что непонимание между поколениями и в эпоху надлома было непониманием между теми, кто приносил себя в жертву государству и верил в него, и теми, кто в нем разочаровался, т.е. теми, которые в докладе Н. Хрущева увидели поддержку. Как писал В. Гроссман, государство, казавшееся средством, оказалось целью: «Люди, создавшие это государство, думали, что оно средство осуществления их идеала. А оказалось, что их мечты, идеалы были средством великого и грозного государства»<sup>153</sup>. Государство, заставляя людей служить ему, внедряло в их сознание и особое социальное время. Естественно, что оппозиция по отношению к государству нового поколения связана с попытками выйти из социального времени и обрести настоящее. То, что

---

<sup>151</sup> Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М., 1991. С. 11.

<sup>152</sup> Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 648.

<sup>153</sup> Гроссман В. Все течет. М., 1994. С. 352.

приходилось существовать в разных по своим установкам средам и даже мирам, не удивительно. Ведь в истории России это имело место и раньше. Не случайно многие мыслители и раньше фиксировали, что Россия существует одновременно в нескольких мирах. Имея в виду Россию, Н. Бердяев пишет: «И ни одна страна не жила одновременно в столь разных столетиях, от XIV до XIX века и даже до века грядущего, до XXI века»<sup>154</sup>.

Далее в этой же книге философ констатирует, что несовместимые установки людей касались непосредственно восприятия времени. Одни были в большей степени ориентированы на будущее, другие – на прошлое. «Лучшие, наиболее культурные и мыслящие русские люди XIX века не жили в настоящем, которое было для них отвратительно, они жили в будущем или прошлом»<sup>155</sup>. Так, славянофилы мечтали о допетровской Руси, западники, естественно, ориентировались на Запад, имея в виду, что в будущем Россия будет в еще большей степени прозападной страной. Соответственно, по-разному оценивались здесь и исторические события. Именно это расхождение в оценках имеет в виду Х. Ортега-и-Гассет, когда пишет о поколении: «Бессмысленно дознаваться, что именно случилось в том или ином году, не уточнив заранее, о каком конкретно поколении идет речь; другими словами, при каком укладе человеческого существования произошло данное событие. Ведь одно и то же событие на памяти разных поколений – это две непохожие друг на друга жизненные, а стало быть, исторические реальности»<sup>156</sup>. Но дело не только в несходных оценках событий, но и во включении их в разные временные потоки. Так, фиксируя три основных мировоззрения, утверждающие себя в эпоху социальной аномии, мы обнаруживаем и расхождение между этими мировоззрениями в восприятии времени. Для одного поколения какое-то событие оказывается значимым и историческим фактом. И его представители, в том числе и в искусстве, стремятся его зафиксировать, для другого оно вообще не имеет значения. Его не только не фиксируют, но и не видят. Тем более интересно понять, как все-таки

---

<sup>154</sup> Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 13.

<sup>155</sup> Там же. С. 26.

<sup>156</sup> Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 1997. С. 281.

получается, если поколения в восприятии одних и тех же фактов все же могут сближаться. Это произошло в эпоху шестидесятников и заслуживает внимания.

Когда между поколениями отцов и поколениями детей мы фиксируем расхождение, то это обстоятельство, разумеется, во многом определяет мировосприятие эпохи надлома империи, но его вовсе не исчерпывает. Чтобы в этом разобраться, нужно обратиться к констатации еще одного обстоятельства, а именно к тому, что в 60-е годы современниками молодого поколения оставались еще представители дедовского поколения. Это обстоятельство многое определяло. Дело здесь не только в том, что некоторые представители дедовского поколения еще были живы, но и в том, что они еще не успели утратить творческого духа. Это имеет отношение к авторам, публиковавшим свои новые произведения в 60-е годы, и к авторам, которых уже не было в живых, но произведения которых начали публиковать именно в это время. В качестве первого автора можно назвать Б. Пастернака. Публикация романа «Доктор Живаго» в это время – знаменательный факт в истории надлома. В качестве второго автора можно назвать М. Булгакова. Без публикации романа «Мастер и Маргарита», вышедшего уже после смерти писателя, трудно представить социально-психологическую атмосферу эпохи надлома. А ведь замысел этого романа – мениппеи, выразившего психологию эпохи надлома, у М. Булгакова возник еще в 1928 году, а его окончательный вариант сложился спустя десять лет.

Однако называя Б. Пастернака, олицетворяющего поколение не отцов, а дедов, мы не забываем и о том, что 60-е годы – это время А. Ахматовой, ушедшей из жизни в 1966 году. Именно в это время интерес к ее поэзии нарастает. Если иметь в виду эпоху оттепели, то разрыв между отцами и сыновьями компенсировался возникновением единства между сыновьями и дедами. У Гете в его романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или отречающиеся» мы находим такую мысль: «Обыкновенно сын расточает созданное отцом и собирает сам что-нибудь другое или по-другому. Но дождитесь внука, дождитесь нового поколения, – и вы снова увидите те же склонности, те же взгляды»<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 8. С. 128.

Кстати, Г. Зиммель не случайно назвал Гёте основателем «философии жизни». Представляя эту разновидность философии, Г. Зиммель уделил внимание созвучности мировосприятия внуков и дедов. Если для молодых создание формы еще проблема, то у представителей старшего возраста форма – уже не проблема<sup>158</sup>.

Что же касается оттепели, то тяготение поколения внуков к поколению дедов фиксировалось в том числе и специальными органами. Прочитируем в связи с этим записку, направленную за подписью В. Семичастного в ЦК КПСС, в которой говорилось: «Определенное отрицательное влияние на взгляды так называемых “левых” молодых поэтов и прозаиков оказывают некоторые представители старшего поколения, прежде всего Эренбург и поэт Слуцкий, который нередко с антисоветских позиций оценивает внутреннее положение в стране и проводимые партией и правительством мероприятия. Поддерживая дружеские отношения с Эренбургом, являясь фактически его доверенным лицом, Слуцкий часто бывает в кругу Евтушенко, Вознесенского, Ахмадуллиной и других молодых поэтов, рассказывает о позиции, занятой Эренбургом в связи с его критикой. В частности, в этом кругу Эренбург и Слуцкий усиленно распространяют слух, что критика в адрес Эренбурга была несправедливой, а в последующем перед ним якобы даже извинились»<sup>159</sup>. Но дело не только в контакте между художниками старшего поколения и молодыми, бунтарски настроенными поэтами. Так, в решении расширенного заседания партбюро Литературного института им. А.М. Горького по поводу лишения Б. Пастернака звания советского писателя отмечалось: «Наряду с этим партбюро и актив возмущены поведением некоторых студентов нашего института (Панкратова, Харабарова, Ахмадуллиной), которые поддерживали связь с Пастернаком, разделяли его взгляды на наше общество и литературу и пытались распространять их среди студентов»<sup>160</sup>.

Собственно, отношения внуков с дедами в романе А. Битова «Пушкинский дом» из семейного факта превращаются в факт и социальный и культурный. Внук (герой романа) неожидан-

<sup>158</sup> *Зиммель Г. Гёте. М., 1928. С. 245.*

<sup>159</sup> *Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958–1964. Документы. М., 2005. С. 688.*

<sup>160</sup> Там же. С. 127.



но узнает, что его дед, оказывается, жив. Просто о нем не принято было говорить, поскольку он отбывал срок в лагерях. И только в оттепель «в семье позволили себе вспомнить о деде»<sup>161</sup>. А ведь, как оказалось, дед был создателем новой отрасли науки и родоначальником целой научной школы, опередившей развитие западной науки. Конечно, внук и раньше, до открытия того, что дед жив, видел его лицо на фотографии. Когда А. Битов описывает фотографию деда, он позволяет себе характеристику целого поколения, отправленного за оппозиционные настроения империей в лагерь. «И дед был молод – все они были молоды, это фотографии. Куда делись все эти дивные лица? Их больше физически не было в природе. Лева ни разу не встречал, ни на улицах, ни даже у себя дома... Куда сунули свои лица родители? За какой шкаф, под какой матрац? Лица подевались в разрозненные шкатулки, рассматривая своими удивленными глазами, еще не мертвевшими перед объективом, кудрявое имя владельца ателье, где был сделан портрет верхний кухни... их укладывали однако вверх лицом, как в гроб – братская могила лиц, из которых еще не читался вызов, но которые уязвляют нас безусловным отличием от нас и неоспоримой принадлежностью человеку»<sup>162</sup>.

Вот в этом «вызове», а следовательно, в оппозиции и была причина исчезновения целого поколения, которое символически возвращалось в эпоху оттепели. И символическим предстает и предательство отца героя в романе А. Битова, предательство по отношению к деду, т.е. к своему отцу, которое когда-то отец героя совершил. Но дед героя у А. Битова не просто реабилитирован. Для внука дед возвращается вместе со всей своей биографией, т.е. основой для возрождения в новых социальных условиях романа. Вот как у А. Битова звучит мысль о том, что даже в эпоху массовых движений личность остается неуничтожимой, и основа для развития романа все же совсем не исчезает: «Какими бы разрушительными ни казались изменения, происшедшие с человеком, личность в нем, коли она была, остается все тою же на всем протяжении, может быть даже, за счет искажения, деформации, даже обезображивания всех прочих обнимающих

---

<sup>161</sup> Битов А. Пушкинский дом. М., 1990. С. 35.

<sup>162</sup> Там же. С. 36.

его параметров»<sup>163</sup>. Эти суждения интересны не только тем, что они опровергают суждения О. Мандельштама о смерти романа в XX веке, но и тем, что автор находит бумаги своего деда, а в них его литературные сочинения, которые он и включает в повествование, в силу чего роман демонстрирует монтажный прием. Может быть, именно это обстоятельство и дало повод М. Липовецкому отнести роман А. Битова к постмодернизму. Однако этот прием монтажа в романе был виртуозно применен еще Гете в его романах «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или отречающиеся». Как писал А. Аникст, в последнем романе Гете «повествование лишено единства, распадается на отдельные, не связанные друг с другом эпизоды, пестрит вставными новеллами, не имеющими никакого отношения к судьбе героя»<sup>164</sup>.

О том, что поколение дедов, причастное к авангарду первых десятилетий XX века, не просто еще существовало, а начало активно этот авангард пропагандировать, и свидетельствовали мемуары И. Эренбурга, с огромным трудом пробивавшиеся в печать. Один из шестидесятников – сотрудник журнала «Новый мир» Ю. Буртин вспоминает: «В первой половине 60-х годов больше всего доставалось старику Эренбургу: каждая новая часть его мемуаров, печатавшихся в “Новом мире”, сначала вызывала доносы Главлита и отделов ЦК партийному руководству, а когда все же прорывалась в печать, то бичевалась публично. Но опять-таки отнюдь не по философским мотивам, а то за попытку реабилитировать Пастернака и искусство Серебряного века, то за описание всеобщего страха в 37-м году, то за чрезмерное внимание к теме Бабьего Яра и “космополитской» кампании конца 40-х годов”<sup>165</sup>. Поколение дедов помогло младшему поколению преодолеть конфликт с отцами и придать ему творческий характер. Поколение отцов смещалось на периферию, а контакт сыновей и дедов стал основой нового ренессанса в искусстве. Но это означает, что за понятием «шестидесятники» скрывается вовсе не только мировосприятие

---

<sup>163</sup> Битов А. Пушкинский дом. М., 1990. С. 126.

<sup>164</sup> Гете И.В. Собр. соч.: в 10-ти т. М., 1979. Т. 8. С. 429.

<sup>165</sup> Буртин Ю. «Шестидесятники» перед судом современного конформизма // Литературная газета. 1997. 22 января. № 3. С. 10.

одного поколения. Это ощутил А. Вознесенский, доказывая, что понятие «поэт» шире понятия «певец поколения». «Поэтом какого поколения был Блок? – спрашивает А. Вознесенский. – Да всех, наверное. Иначе голос поэта пропадал бы с уходом его поколения, обладая лишь исторической ценностью. Поэт может и не быть певцом поколения (Тютчев, Заболоцкий). И наоборот – Надсон не был поэтом»<sup>166</sup>. Но если причастностью к поколению нельзя объяснить взрыв поэзии, в том числе и в эпоху оттепели, то в чем же тогда причина поэтического ренессанса этого времени? А. Вознесенский, видимо, прав в том, что поэта рождает прилив в обществе «идеального начала» или «великой идеи», во имя которой он творит. То, что говорит А. Вознесенский о Блоке, можно было бы сказать о Б. Пастернаке, принявшем участие в том, чтобы А. Вознесенский как поэт нового поколения, поколения внуков состоялся. В одной из своих статей А. Вознесенский говорит о том, как Винокурова и Слуцкого до сорока лет называли молодыми. Зачем? Чтобы иметь возможность поучать. Ясно, что в данном случае поэт пишет о себе, Окуджаве, Ахмадуллиной, Евтушенко и других молодых. «Так до сих пор шпыняют кличкой “молодые” поэтов на сорокалетнем барьере. Невнимание затянуло многие свежие голоса. Ведь чувство чуда, с которого начинается поэзия, более под стать молодым годам. Талант раним, он может очерстветь, обтираясь о редакционные пороги»<sup>167</sup>. Речь идет о том, что молодым трудно пробиться в печать, а когда это происходит, ругают. Нужна поддержка и особенно со стороны признанных и давно утвердивших себя в поэзии корифеев. Лично А. Вознесенскому помощь приходила, в частности от Б. Пастернака. Для понимания взаимоотношений между разными поэтическими поколениями в эпоху оттепели этот факт весьма значим. Поэт вспоминает, как Б. Пастернак хлопотал, чтобы его стихи были напечатаны в журнале «Москва»<sup>168</sup>. Между тем в учителя А. Вознесенскому советовали взять совсем другого поэта. Когда на встрече в Свердловском зале Кремля прорабатывали А. Вознесенского и

---

<sup>166</sup> *Вознесенский А.* Собрание сочинений: в 3-х т. М., 1984. Т. 2. С. 534.

<sup>167</sup> Там же. С. 533.

<sup>168</sup> Там же. С. 426.

уже стоял вопрос, чтобы он оформлял паспорт для отправки за границу, Н. Хрущев советовал ему учиться у своего старшего коллеги Н. Грибачева: «Вот что я Вам посоветую, знаете, как бывает в армии, когда поступает новобранец негодный, неумеющий, неспособный? Прикрепляют к нему дядьку, в былое время из унтер-офицеров, а сейчас из старослужащих солдат. Так вот, я вам посоветую такого дядьку. Возьмите-ка в дядьки к себе Грибачева. Это верный солдат партии, он вас научит писать стихи, научит уму-разуму»<sup>169</sup>. Этим советом А. Вознесенский не воспользовался. Тесные связи, характерные для Б. Пастернака и А. Вознесенского, можно констатировать и между А. Ахматовой и начинающим И. Бродским. Таким образом, обозначение «поколение шестидесятников» стало весьма условным. Под ним, видимо, следует иметь в виду некий творческий Ренессанс, порожденный одновременно тремя поколениями.

Проблема заключается в том, что ставший болезненным разрыв между старшим и младшим поколением, отцами и детьми, имел место в тот момент, когда существовало еще поколение дедов или поколение Юрия Живаго, т.е. поколение, которое в эпоху революции и Гражданской войны находилось в катакомбах. Это то поколение, которое некогда вызвало к жизни ренессанс российской культуры, обозначаемый сегодня как Серебряный век. Именно потому, что некоторые представители этого поколения (мы говорим «некоторые» потому, что многие творцы художественного авангарда, такие как В. Мейерхольд, О. Мандельштам и т.д., в эпоху сталинских репрессий были уничтожены) еще были живы и даже продолжали творить (Б. Пастернак, А. Ахматова, И. Эренбург и т.д.), нигилизм младшего поколения не проявлялся в девиантных формах, а получил творческое преображение. Взрывная молодежная витальность, всегда вызывавшая беспокойство взрослых, была направлена в творческое русло, в русло авангарда начала XX века, что дало превосходные художественные всходы.

Давая в связи со своей личной творческой биографией характеристику советского диссидентства, А. Синявский точно объяснял, что советские инакомыслящие или диссиденты – это бывшие революционные идеалисты, в своем прошлом – это

---

<sup>169</sup> Ромм М. Устные рассказы. М., 1989. С. 143.

идейные советские люди с революционными идеалами. Более того, это порождение самого советского общества послесталинской эпохи. Касаясь взаимоотношений между советскими диссидентами, с одной стороны, и такими писателями и поэтами, как Пастернак, Мандельштам и Ахматова, несомненно, существовавших, А. Синявский пишет, что названные поэты своими корнями связаны с прошлым, с дореволюционными традициями русской культуры<sup>170</sup>. Уникальность момента, с его точки зрения, заключалась в том, что в эпоху оттепели происходил прорыв в дореволюционные традиции русской литературы и прорыв чрезвычайно активный, ибо еще существовало поколение, которое могло исполнять функции посредничества, что и произошло с Б. Пастернаком и А. Ахматовой. Здесь возникает значимый, но недостаточно проясненный аспект романа Б. Пастернака, о котором следует говорить подробно.

**Латентный экзистенциализм в границах империи.  
Роман Б. Пастернака как выражение духа стоицизма  
отечественного образца**

Но продуман распорядок действий,  
И неотвратим конец пути,  
Я один, все тонет в фарисействе,  
Жизнь прожить – не поле перейти.  
*Б. Пастернак*

Скандал, разразившийся в связи с опубликованием на Западе романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака во многом объясняется расхождением между отцами, построившими систему, в которой люди, подобные Юрию Живаго, оказались снова, как это всегда и бывало в истории России, «лишними» и детьми. Между тем в романе Б. Пастернака именно врач, ученый и литератор Юрий Живаго изображен не просто сочувственно. В той среде, где людей убивают миллионами, где произошло смещение всех нравственных критериев, где красные предстают такими же аморальными, как и белые, и в которой развертывается кровавая и жестокая вакханалия, народ представляет себя явно

---

<sup>170</sup> Синявский А. Литературные процессы в России. М., 2003. С. 23.

не как «богоносец», только Юрий Живаго и предстает единственным носителем человечности. Не народ, а личность.

А что же народ? Вот один из его представителей в романе – Памфил Палых: «В эти первые дни люди, как солдат Памфил Палых, без всякой агитации, лютой озверелой ненавистью ненавидевшие интеллигентов, бар и офицеров, казались редкими находками восторженным левым интеллигентам и были в страшной цене. Их бесчеловечность представлялась чудом классовой сознательности, их варварство – образцом пролетарской твердости и революционного инстинкта»<sup>171</sup>. В своих публицистических работах В. Шаламов тоже поставит эту тему зверского начала как второго (после святости) начала в русской душе, пробудившегося в народе во время революции. Это зверство народ проявил. По его мнению, жертвами народного гнева стали священники и интеллигенция, в особенности провинциальная. «Особенно тяжелым был удар по узкой прослойке ученых либеральных священников от Булгакова и Флоренского. Если Булгаков, Флоренский, Бердяев, Сорокин с трудом, но еще могли найти для себя защиту или выход в Москве, в столице, то уж для провинциальных свободомыслящих не было пощады. Их била – уничтожала, оскопляла – и черная сотня, мстя за борьбу, и власть – по принципиальному догматическому положению»<sup>172</sup>. В. Шаламов знает, что говорит. Ведь он наблюдал за тем, как люди мстили его отцу за его грамотность и интеллигентность: «Все исторические страсти русского народа хлестали через порог нашего дома»<sup>173</sup>. Формула, которую позволяет себе В. Шаламов, им выстрадана. «И пусть мне не “поют” о народе. Не “поют” о крестьянстве. Я знаю, что это такое. Пусть аферисты и дельцы не поют, что интеллигенция перед кем-то виновата. Интеллигенция ни перед кем не виновата. Дело обстоит как раз наоборот. Народ, если такое понятие существует, в неоплатном долгу перед своей интеллигенцией»<sup>174</sup>.

Это, несомненно, альтернативная А. Солженицыну точка зрения на народ. Как мы убеждаемся, в размышлениях о наро-

---

<sup>171</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 408.

<sup>172</sup> Шаламов В. Несколько моих жизней. М., 1996. С. 346.

<sup>173</sup> Там же.

<sup>174</sup> Там же.

де Б. Пастернак не был одиноким. Но, будучи представителем персоналистической системы ценностей, он иначе, чем, скажем, А. Солженицын, видит и народ. Как тут в связи с Б. Пастернаком и В. Шаламовым не вспомнить пророческие суждения С. Булгакова об отношениях народа и интеллигенции, народа и революционеров. Правда, размышляя о народе, С. Булгаков приходит к иным выводам, нежели В. Шаламов. Осмысляя итоги первой революции, С. Булгаков говорит об отрицательных последствиях этой революции. Они, в частности, проявились в утрате интеллигенцией религиозного смысла жизни. Став атеистами, они стремились превратить в атеистов весь народ. Необходимость в революции стала смыслом всей жизни революционной интеллигенции. Понятно, что интеллигенция привлекла к реализации революционной идеи народ. И народ пошел за интеллигенцией. Однако несмотря на возникновение единения народа и интеллигенции в революционных акциях, С. Булгаков все же фиксирует и их метафизическое несходство, которое, как предупреждает С. Булгаков, способно сыграть в истории трагическую роль. Дело в том, что революционность – обратная сторона атеизма. Принимая участие в революции, народ утрачивает религиозное чувство. Влияние интеллигенции на народ в ситуации революции приводит к отрицанию религии, по сути дела, к распаду основания, до сих пор организовавшего народную душу. Лишаясь этого основания, народ оказывается в ситуации хаоса. Это становится причиной активизации преступности и жестокости, что и демонстрирует революция.

Но и преступность и жестокость – не следствие революционной морали, а следствие высвобождения подсознательных разрушительных комплексов, которые власть, культура и религия до сих пор вытесняли в подсознание. Опасной революция оказалась в результате того, что высвободились разрушительные инстинкты массы и начали проявляться в революционных действиях. «Разрушение в народе вековых, религиозно-нравственных устоев освобождает в нем темные стихии, которых так много в русской истории, глубоко отравленной злой татарщиной и инстинктами кочевников-завоевателей... И эти грозные, неорганизованные, стихийные силы в своем разрушительном нигилизме только по-видимому приближаются к революционной интелли-

генции, хотя они и принимаются ею за революционные в собственном ее духе; на самом деле они очень старого происхождения, значительно старше самой интеллигенции. Они с трудом преодолевались русской государственностью, полагавшей им внешние границы, сковывавшею их, но они не были ею вполне побеждены. Интеллигентское просветительство одной стороной своего влияния пробуждает эти дремавшие инстинкты и возвращает Россию к хаотическому состоянию, ее обессиливающему и с такими трудностями и жертвами преодолевавшемуся ею в истории»<sup>175</sup>. Так, «персоналисты» не избегают возможности философствовать о народе, но они в данном случае явно расходятся с романтиками. Чтобы поставить точку в вопросе о том, к каким последствиям нигилизм по отношению к религии в революционной ситуации привел, сошлемся на Ф. Степуна. По мнению замечательного публициста и философа неудачи с утверждением демократии в России объясняются отрывом от национальных и религиозных глубин русской души<sup>176</sup>.

Роман Б. Пастернака воспроизводит кровавое жертвоприношение народа и всей культуры ради возведения светлого будущего. Постепенное омертвление, угасание творческого духа Юрия Живаго воспринимается элементом этого коллективно-го и кровавого жертвоприношения. Он – единственная фигура в романе, которая воспринимает это переселение в будущее ценной таких жертв абсурдом. Юрий Живаго пытается не столько с этим безумием бороться, сколько сохранять себя, меняя место проживания и даже не по собственной воле, а по принуждению втягиваясь в ход Гражданской войны. Сохраняя себя, не желая приспособляться к обстоятельствам, как это делают все окружающие его люди, он вместе с тем стремится сохранить себя в настоящем и сохранить само настоящее, но в особенности прошлое, которое, в отличие от революционных леваков, идущих на смерть ради идеи, для него все еще остается ценностью. Стоит ли доказывать, что такая позиция героя Б. Пастернака несколько десятилетий воспринималась позицией инакомыслящего,

---

<sup>175</sup> Булгаков С. Сочинения: В 2-х т. Избранные статьи. М., 1993. Т. 2. С. 338.

<sup>176</sup> Степун Ф. Жизнь и творчество. Избранные сочинения. М., 2008. С. 335.



позицией, за которую, если она проявлялась в активной форме, преследовали и уничтожали. Иное отношение к инакомыслию возникает с эпохи оттепели. То, что целому поколению отцов казалось отклонением от революционной морали, впервые предстает той самой ценностью, что превращается в основу для критики возведенной предшествующим поколением системы. Такая позиция Юрия Живаго подхватывается и вопреки усилиям, предпринимаемым властью, распространяется. Постепенно она становится единственно верной позицией.

К такому мировосприятию в 60-е годы младшее поколение оказывается готовым, что и приводит его к конфликту с отцами. Почва была подготовлена. Не доставало лишь такого произведения, которое могло бы это мировосприятие выразить. И оно появилось, точнее, оно было напечатано за рубежом в 1957 году итальянским издательством Филтринелли, а потом в Великобритании. В империи оно было опубликовано только в период перестройки. В эпоху споров о романе успело выявиться противоречие, без уяснения которого его актуальность не будет понятной. Эту ситуацию осмыслит Н. Мотрошилова. Ведь эпоха оттепели свидетельствует о появлении индивидов, предрасположенных к свободе, гуманизму и ответственности. С другой стороны, продолжала существовать тоталитарная система, подаваемая идеологами как вершина исторического прогресса. «Парадоксальный факт, о котором уже упоминалось, – пишет философ, – экзистенциалистские зарисовки сознания и бытия отчужденных, настроенных на свободу индивидов и плотной “стены” социальных установлений и институтов (у Сартра был рассказ “Стена”) – вплоть до правдивого психологического изображения метафизического чувства “тошноты” (опять-таки вспомним роман Сартра “Тошнота”) – все это вполне соответствовало расстановке сил и акцентов также и применительно к условиям советской действительности. (Да и свойственные литературе французского экзистенциализма частные акценты – сопротивляющиеся индивиды в противостоянии нацистскому тоталитаризму, с готовностью жертвовавшие миллионами жизней, – имели свои аналоги в противостоянии индивидов сталинизму в период жизни Сталина и после его смерти.)»<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Мотрошилова Н. Указ. соч. С. 337.

Следует принять во внимание, что создателем такого произведения оказался представитель поколения не отцов, а именно дедов. Ощувив спрос, Б. Пастернак как представитель самого старшего, дедовского поколения протянул руку младшему поколению публикацией своего романа, над которым он работал с 1945 по 1955 год. Роман «Доктор Живаго» стал выражением мировосприятия не только ушедшего или, точнее, уходящего поколения, не нашедшего себя в революционной вакханалии, но и входящего в жизнь молодого поколения, переоценивающего то, что утверждало поколение отцов. Резонанс романа и не только романа, а всего творчества Б. Пастернака с конца 50-х годов в империи, разумеется, не сводится к поверхностной политической шумихе. Предметом пристального внимания в результате мощного экзистенциалистского звучания образов его поэзии и, видимо, вообще мирозерцания этого поэта это творчество становится. Не случайно в 1958 году кандидатура Б. Пастернака на соискание Нобелевской премии была предложена А. Камю, получившим эту премию годом раньше. В эпоху бурного распространения экзистенциалистских идей, моды на них, Б. Пастернака, разумеется, не могли обойти вниманием.

На чем же основывается такое заявление созвучности поэзии Б. Пастернака экзистенциалистской философии? Все дело в том, что последняя никогда не исчерпывалась философски-теоретическими сочинениями, вроде «Бунтующего человека» А. Камю или «Бытия и ничто» Ж.-П. Сартра. Яркими представителями экзистенциализма были и писатели, в частности поэты. Одним из них был Р.М. Рильке. Автор исследования об экзистенциализме О. Больнов позволяет себе такой вывод: «Никто не выразил это чувство столь сильной внешней чуждости, постигшее человека современности свыше рамок узкой сферы собственно экзистенциальной философии, более захватывающим и отчаянным образом, нежели Рильке»<sup>178</sup>. Именно Рильке выразил тревожную чуждость реального мира, способного уничтожить самым неожиданным образом мир каждого отдельного человека. Этот неподлинный, отчужденный мир противостоит человеку в принципе. Человек, с его точки зрения, ощущает себя исключенным и оставленным в одиночестве. В результате этого

---

<sup>178</sup> Больнов О. Философия экзистенциализма. СПб., 1999. С. 61.

разлада с миром человек оказывается отброшенным в неуверенность безнадежного одиночества и своей лишенной какого бы то ни было направления субъективности<sup>179</sup>. Экзистенциалистский опыт, каким он предстает у Рильке, связан с тревожностью не только внешней действительности, но – и еще глубже – собственного внутреннего мира, что, кстати, можно иллюстрировать образами не только Рильке, но и Тарковского, анализ творчества которого с экзистенциалистских позиций еще не предпринимался. Именно в силу разлада в человеке открывается подспудная реальность собственной душевной жизни, причем еще более чуждая и непонятная, нежели та, что существует во внешней реальности.

Спрашивается, какое же отношение имеет творчество Б. Пастернака к поэту, выразившему философские откровения экзистенциализма? Самое прямое. Этот вопрос исследуется в филологии, и мы сошлемся лишь на публикацию в журнале «Вопросы литературы», в которой вопрос, связанный с экзистенциализмом, хотя и не рассматривается, но зато в ней сделано много глубоких суждений по поводу совпадений в приемах, темах и образах в творчестве двух великих поэтов XX века<sup>180</sup>. Мы ограничимся лишь одним наблюдением, связанным с пониманием в экзистенциализме смерти. Как известно, в этой философии смерть познается в качестве элемента самой текущей жизни. Любовь и смерть здесь сливаются в мгновении высшей жизни, окрашенной мыслью об умирании. Более того, здесь смерть осмысливается «не в качестве последнего и вовсе не в качестве переживаемого события, а как составная часть самой текущей жизни»<sup>181</sup>. Но в экзистенциализме смерть интерпретируется так же, как умирание в обезличенном массовом бытии, что разворачивается в искусственных и отчужденных городах индустриального мира. У кого из поэтов тема смерти в ее экзистенциалистском толковании выходит на первое место? Как утверждает О. Больнов, это генеральная тема Рильке<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> *Больнов О.* Указ. соч. С. 63.

<sup>180</sup> *Павлова Н.* Поэтика Рильке и Пастернака. Опыт сопоставления // *Вопросы литературы.* 2009, № 9–10. С. 77.

<sup>181</sup> *Больнов О.* Указ. соч. С. 114.

<sup>182</sup> Там же. С. 112.

Можно ли отыскать что-либо подобное у Б. Пастернака? Как утверждает Н. Павлова, мотив смерти хотя у Б. Пастернака и не был центральным, но в его поэзии все же присутствует. Цитируя «Охранную грамоту» Б. Пастернака, она обращает внимание на фразу поэта, свидетельствующую, что жизнь и смерть воспринимаются у него как сплетение и как бесконечность. А в романе «Доктор Живаго» один из героев говорит: «Надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному». Кстати сказать, в прямом и переносном смысле тема смерти (жизнь как умирание в неподлинном времени) в эпоху надлома выходит, разумеется, за узкие рамки специфической поэтики Б. Пастернака. И об этом, в частности, свидетельствует опять же фильм А. Тарковского «Зеркало», в повествование которого постоянно врываются поэтические строчки и даже целые стихотворения – отца режиссера, знаменитого поэта советского времени Арсения Тарковского. А в них повторяются мотивы смерти и судьбы. Кстати, у А. Тарковского именно пастернаковская образность определяет и метафизичность сновидных изображений. В «Зеркале» дедовский дом в лесу вблизи города Юрьевца перерастает в символический образ космоса или почти платоновского эйдоса – воспоминания об утраченном блаженстве. Вот как в первой книге «Сестра моя – жизнь» Б. Пастернак острояет шлях и тын, возводя их до степени мироздания в целом:

Тенистая полночь стоит у пути,  
На шлях навалилась звездами,  
И через дорогу за тын перейти,  
Нельзя не топча мироздания<sup>183</sup>.

Кстати говоря, именно это растяжение пространства, где находится дедовский дом, до космоса и мироздания, диктует режиссеру раздвигать время до бесконечности. Поэтому интерпретация воспоминаний о частной жизни в доме, об отношениях родителей с эротического, чувственного уровня переключается на уровень библейский, мифологический. Эту мысль превосходно выражают звучащие в фильме строчки из стихотворения

---

<sup>183</sup> Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Переводы. М., 1990. С. 45.

«Жизнь, жизнь» Арсения Тарковского 1965 года о том, что на свете смерти нет, а люди и дом бессмертны и будут существовать вечно:

Предчувствиям не верю, и примет  
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда  
Я не бегу. На свете смерти нет.  
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо  
Бояться смерти ни в семнадцать лет,  
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,  
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.  
Мы все уже на берегу морском,  
И я из тех, кто выбирает сети,  
Когда идет бессмертье косяком<sup>184</sup>.

Далее в этом же стихотворении дается экзистенциалистская формула времени. Речь здесь идет о мгновении настоящего, но в нем уже есть и прошлое, и будущее, а значит, вечность:

Живите в доме – и не рухнет дом.  
Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом, –  
А стол один и прадеду и внуку:  
Грядущее свершается сейчас,  
И если я приподымаю руку,  
Все пять лучей останутся у вас.  
Я каждый день минувшего, как крепью,  
Ключицами своими подпирал,  
Измерил время землемерной цепью  
И сквозь него прошел, как сквозь Урал<sup>185</sup>.

По сути, это не просто поэтические строчки из Арсения Тарковского, а манифест экзистенциализма, в котором прозвучала основная формула времени, как ее понимают экзистенциалис-

---

<sup>184</sup> Тарковский А. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения. М., 1991. С. 242.

<sup>185</sup> Там же.

ты: каждое мгновение сообщается с вечностью. Такова концепция времени в одном из направлений эпохи надлома империи.

Просто удивительно, как темы А. Тарковского воспроизводятся в фильме М. Хуциева «Бесконечность». Во-первых, здесь многое определяет не очень привычная для отечественного кино тема смерти. Вообще, весь фильм М. Хуциева воспроизводит тему «человек в пограничной ситуации». Ведь здесь герой, ощутив приближение смерти, т.е., как он выражается, «предела», пытается вернуться перед уходом из жизни во время юности. Он возвращается в свой родной, но некогда покинутый им город (в фильме есть просто цитата из шукшинской «Калины красной»), заходит на кладбище и уже как бы и присутствует при подготовке своей могилы для захоронения (беседа с рабочими, копающими землю для могилы какого-то Прохорова, т.е. для героя). Об этом «пределе» герой философствует так: «Я пределен. Ты задумывался о сущности предела? О том, что в жизни есть свой счет, свой срок. Но мысли все равно приводят к этому. Кончился срок, и не важно, что я об этом думаю...» Герой задает вопрос, нужно ли примиряться с «пределом». Но ведь что такое «предел», как не смерть? Не случайно, когда критики обсуждают фильм, они констатируют тему смерти в фильме как основную. «У меня, по первому впечатлению от картины, возникло ощущение, что все эти передвижения человека в пространстве выстраивают тему ухода. Ухода – то есть, в конечном счете, смерти. Главная тема современного кино: смерть во всех ее ипостасях, смерть как окончание, как предел. Кинематограф договорился до этого “соображения” и на нем поставил жирную точку, на которой мысль обрывается. А эта картина как раз и попадает на этот обрыв, на этот слом – и создает своего рода мост к другому берегу»<sup>186</sup>. В финале фильма М. Хуциева герой в юности и герой в настоящем не могут соединиться, поскольку их разделяет сначала ручей, а потом река, впадающая в море. Это просто объективация строчки Арсения Тарковского «Мы все уже на берегу морском». Но фильм материализует и другую строчку поэта «Я вызову любое из столетий» с поправкой, правда, на то, что на этот раз вызы-

---

<sup>186</sup> «Бесконечность» Марлена Хуциева (Круглый стол в редакции «Киноведческих записок») // Киноведческие записки. 1992, № 14. С. 2.

ваются не столетия, а события ушедшего XX века, причем не те, что фиксируются официальной историографией.

Конечно, по сравнению с романами предшествующей эпохи государственная жизнь у Б. Пастернака не представляет интереса. Усилия автора предпринимаются в направлении воссоздания приватной жизни, причем вынужденно приватной, в чем и проявляется положение героя как лишнего человека. Вот почему так много места в романе уделяется любви и семейным отношениям и попыткам Юрия Живаго устроить свою личную жизнь.

Частная жизнь в эпоху надлома вообще начинает приобретать иной масштаб, ведь «лишний» человек – это и есть приватный человек, и история его жизни предстает отчужденной по отношению к государству. Это мы и обнаруживаем в романе Б. Пастернака. И то, что об этом романе продолжают спорить до сих пор – понятно. Именно этот роман, который, может быть, и не обладает блестящими художественными достоинствами, в социальной психологии эпохи надлома выразил колоссальный сдвиг. Роман воссоздал историческую реальность не с помощью значимых для государства событий, а с помощью фиксации незначительных с точки зрения государства процессов частной жизни. Естественно, такой ракурс диктовал видеть одни факты и не видеть других, а привычному в истории выносить оценки, расходящиеся с общепринятыми.

Так совершался поворот от советского имперского классицизма в направлении советского сентиментализма, который как раз и проявился в эпоху оттепели. Поскольку же эта смена весьма показательна, уделим внимание той аналогии социалистического реализма с классицизмом, которая в литературе об этом времени имела место. В самом деле, поскольку человек сам по себе без отношения к государству, к империи ничто, а государство, империя – все, то как же это назвать, как не классицизмом? Идея возвращения сыновей к дедам получает выражение в возвращении XX века, минуя век XIX-й, к XVIII веку. Так, А. Синавский утверждает, что по своему духу социалистический реализм ближе к XVIII веку: «Сами того не подозревая, мы перепрыгиваем через голову отцов и развиваем традиции дедов»<sup>187</sup>. Литература XVIII века создала образ положительного героя и,

---

<sup>187</sup> *Синавский А.* Что такое социалистический реализм // Синавский А. Литературный процесс в России. М., 2003. С. 162.

подобно XX веку, не знала «лишних» людей. Традиция жанра оды вновь возрождается. Искусство XVIII века изображает не самого человека, а то, каким человеку быть должно. «Мы пришли к классицизму», – заявляет А. Синявский<sup>188</sup>. Поэтому точнее было бы говорить не о социалистическом реализме, а о социалистическом классицизме.

Еще в 20-е годы можно было уловить традицию романтизма, о чем свидетельствовала стихия чувств. Однако в искусстве постепенно побеждает дисциплинированность и рационализм. Все регламентируется строгим государственным порядком. Это уже ощущалось в стихах В. Маяковского. Дух новизны угасает, уступая верности нормы и консервативности формы. Но реальность надлома империи все круто изменяет. Классицизм сменяется сентиментализмом. Это выражение тех процессов в советском искусстве, которые М. Эпштейн выразил с помощью понятий классицизма и сентиментализма<sup>189</sup>. А ведь в советском искусстве эта тенденция уже намечалась в первой половине 30-х годов и опять же в связи с творчеством Б. Пастернака. Об этом на Первом съезде советских писателей говорил Н. Бухарин. В своем докладе он позволил себе высказаться об изменениях в советской поэзии, о стремлении в ней углубиться в интимный мир личности. В связи с этим он высказал критику в адрес Д. Бедного, поэтический язык которого казался уже архаичным. Он доказывал, что пролетарский поэт не учитывает огромных перемен в обществе. И наоборот, в его докладе прозвучала высокая оценка Б. Пастернака, образы которого настолько субъективны и интимно-тонки, что перестают быть понятными<sup>190</sup>.

Д. Бедный, естественно, обиделся и в своей речи вернулся к поднятой Н. Бухариным теме. Заявляя о том, что в лице Б. Пастернака страна имеет первоклассного интимного лирика, Д. Бедный сказал: «Всему – свое время. Было время, гремевшее боевыми громами. Не слышно было за громами ни кузнециков, ни соловьев. А теперь – такая благодать. Так ласкает ухо невразумительный взволнованно-косноязычный стих. Таковы и должны быть, по-видимому, стихи о любви. После грохота

---

<sup>188</sup> Синявский А. Указ. соч. С. 165.

<sup>189</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. С. 156.

<sup>190</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 495.



боев, отвлекшись на минуту от строительного грохота, приятно иному заслушаться кузнечиков и соловьев. Дело естественное. Слушайте. Но только не натаскивайте нас на вывод, что тут-то и есть основные достижения – у кузнечиков и соловьев»<sup>191</sup>. Однако то, что не могло получить широкого распространения в эпоху крайней политизации и огосударствления общества, снова прорвалось в эпоху оттепели. Это и стало основой единения между поколением внуков и дедов. Несмотря на авторитет Н. Бухарина, который, правда, через несколько лет исчезнет, это специфическое видение истории, наметившееся в творчестве Б. Пастернака, не получило ни признания, ни продолжения, ни распространения. Время этого направления наступило именно с возникновением оттепели.

### **Пограничная ситуация в ее имперских координатах**

Будучи опубликованным на Западе, роман Б. Пастернака был поднят на щит, в том числе и по политическим причинам. Западный обыватель наконец-то начал глубже понимать происходящее в коммунистической империи. Недоброжелатели большевиков получили еще один аргумент в свою пользу. Все это так. И с помощью этого романа грели руки все политические спекулянты. Именно это и раздражало советских вождей. Но это лишь поверхностный уровень выявления смысла романа, в тот период явно преобладавшего. Подлинный же смысл романа Б. Пастернака заключается в том, что он давал повод размышлять о феномене отчуждения в философском смысле, который к этому времени переставал существовать лишь в своем марксистском варианте и предстал в варианте экзистенциалистском. Вот почему роман так заинтересовал западную интеллигенцию, которая в этот период переживает «медовый месяц» экзистенциалистской философии. Не случайно роман был экранизирован в Америке. Ведь роман Б. Пастернака демонстрировал хайдеггеровское недоверие к общественной, а следовательно, и к отчужденной коммуникации и погружение в экзистенциальную, пограничную ситуацию человеческого бытия, в ситуацию осознания феномена смерти, чем заканчивается роман и к чему

---

<sup>191</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 557.

приводит все его течение. По сути дела, роман Б. Пастернака явился тем самым произведением, который отечественного читателя погружал не только в модную западную философию, а в самую настоящую, существующую в отечественной истории экзистенциальную реальность.

А о том, что отечественные литераторы оглядывались на экзистенциалистов и знали эти идеи, свидетельствует, например, признание А. Солженицына, заявившего во время вручения ему в 1970 году Нобелевской премии, что по поводу того, должен ли художник жить сам для себя или исполнять свой долг перед обществом и служить ему, он во всем согласен с А. Камю, получившим эту премию еще раньше, в 1957 году, когда А. Солженицын работал над «Одним днем Ивана Денисовича» и «Матрениным двором». Писатель сообщил, что к идеям А. Камю он присоединяется<sup>192</sup>. Еще бы, ведь А. Камю говорил о тяжелой ответственности современного художника, чье предназначение заключается в служении правде и свободе. Когда А. Камю говорит о том, что в XX веке творить стало делом небезопасным, то ведь это имеет прямое отношение к А. Солженицыну. Русский писатель тем более согласен с А. Камю, что тот, отдавая должное русскому искусству и, в частности, называя имена Блока, Пастернака, Маяковского, Есенина и Эйзенштейна, позволил себе показать несостоятельность социалистического реализма. По мнению А. Камю, на защиту людей художник встает из любви к ближнему, а не из любви к отдаленному и туманному будущему, которое способно растоптать уже существующий гуманизм<sup>193</sup>. Но именно об этом и был написан роман Б. Пастернака.

Но, может быть, роман Б. Пастернака привлек к себе внимание связью не столько с модным экзистенциализмом, сколько с вырвавшимся из глубины веков умонастроением стоицизма, пережившего свой ренессанс именно в эпоху надлома самой первой в мире империи – римской. Х. Ортега-и-Гассет набросал краткий эскиз истории стоицизма – от Сенеки до Монтеня. Разочарование, охватившее человека античного мира, вызвало к жизни оппозицию. Человеку удастся преодолеть отчаяние. Так распространяется настроение стоицизма: «Под лучами нового стоицизма дряхлая культура оживает на время жизни четырех-

---

<sup>192</sup> Солженицын А. Публицистика: в 3-х т. Т. 1. С. 17.

<sup>193</sup> Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 373.

пяти поколений»<sup>194</sup>. По мнению философа, смысл стоицизма заключался в возвращении человека к природе. В конце Ренессанса эта психология снова возрождается. Однако явившись однажды в мир, эта философия уже никогда его не покидает. Стоик – это человек с исключительным пониманием человеческого долга, равнодушием к ударам судьбы и убежденностью в том, что в любой экстремальной ситуации он способен выстоять. Как считал Сенека, жить – значит терпеливо сносить. А Х. Ортега-и-Гассет считает, что это и есть формула стоицизма<sup>195</sup>. Не случайно эта философия получила развитие в эпоху заката империи, в эпоху заката эллинизма. Не потеряла она актуальности и в последующей истории. Да, видимо, и в самом экзистенциализме, охватившем во время Первой и Второй мировой войн лучшие умы Запада, этот дух стоицизма также проявился.

Может быть, экзистенциализм и явился поздним вариантом стоицизма. И он не мог не проявиться в середине XX века в Советском Союзе, когда во всей своей жестокости стал открываться большевистский антигуманизм. Собственно, ведь кто такие эти советские диссиденты, как не новые стоики, отдающие отчет в том, что нужно перестать существовать в соответствии с установками государственной идеологии и вернуться к нравственным критериям бытия и жить в соответствии с природой. Когда А. Солженицын призывает «жить не по лжи», то ведь это и есть новая версия древней стоической философии. Нужно быть самим собой, быть верным себе, выбрать себя самого. Такой выбор становится судьбой личности, ее призванием, которому личность стоически подчиняется. В ситуации всеобщего конформизма люди, естественно, не прощают этого своеволия. Они терроризируют тех, в ком не угасает стоический этос борьбы за экзистенцию<sup>196</sup>. Но это и принцип экзистенциализма. Советские диссиденты – это ведь не русские дореволюционные террористы или пламенные революционеры, готовые принести себя в жертву революционной идее. Они просто хотели добиться не политической, а моральной или интеллектуальной свободы. Не

---

<sup>194</sup> Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 1997. С. 331.

<sup>195</sup> Там же. С. 392.

<sup>196</sup> Соловьев Э. Экзистенциализм (Историко-критический очерк) // Вопросы философии. 1966, № 12. С. 85.

зря под советским диссидентством А. Синявский подразумевает не политическую оппозицию, утверждая, что политический акцент в нем вообще приглушен, а на первом плане оказываются интеллектуальные и нравственные задачи<sup>197</sup>. В этом смысле диссидентская среда в Советском Союзе смотрелась в пастернаковского героя как в зеркало. Ведь герой Б. Пастернака – вовсе не борец, он просто стремится к нравственной свободе. Так, роман Б. Пастернака включал отечественного читателя в универсальный литературный и философский контекст, может быть, даже без осознания этого самим его автором.

Собственно, если вернуться к вопросу о том, что должен фиксировать историк и, соответственно, художник, то можно утверждать, что роман Б. Пастернака давал один из вариантов ответа, соответствует тому мировидению, которое представляет сам автор. Значимость исторического факта Б. Пастернак связывал с обязательным личностным смыслом этого факта. И это, естественно, будет экзистенциалистский ответ на вопрос о том, что следует в истории фиксировать, что считать значимым. Поэтому и касается Б. Пастернак в романе истории христианства, что в христианстве он видит рождение личности. Евреи потому Христа и не приняли, а историки этого факта не зафиксировали, что их первостепенной ценностью была коллективная ценность, народ. С появлением же Христа история принимает другой характер: «Когда появилось христианство, нет больше народов, только личности»<sup>198</sup>. Но соответственно, что с появлением христианства история тоже преобразуется, она приобретает личностной смысл: «Вот ты говорил, факт бессмысленен, если в него не внести смысла. Христианство, мистерия личности и есть именно то самое, что надо внести в факт, чтобы он приобрел значение для человека»<sup>199</sup>. Вот ответ на вопрос, который нами был поставлен с помощью «Мыслей» Паскаля. Но именно это обстоятельство, т.е. личностное измерение истории, и было открыто в эпоху оттепели. И оно утверждало себя на протяжении всего периода надлома, обогащая искусство и превращаясь в его сверхзадачу.

---

<sup>197</sup> Синявский А. Литературный процесс в России. С. 23.

<sup>198</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 143.

<sup>199</sup> Там же. С. 49.

С эпохи оттепели, когда роман Б. Пастернака был напечатан, прошло много времени. Спрашивается, продолжает ли роман оказывать влияние на современное общество? Ответ, несомненно, положительный. Его продолжают экранизировать и в России и за рубежом. В 1965 году он был экранизирован английским режиссером Д. Лином, а в 2002 году – итальянским режиссером Д. Кампиотти. В 2005 году роман был экранизирован в России режиссером А. Прошкиным. Роман по-прежнему держит внимание, вызывает интерес. И именно потому, что это не просто один из романов, а своеобразный роман-манифест, в котором впервые в советской литературе был провозглашен принцип личностного отношения к истории и личностного ее прочтения. Это именно тот самый мотив, который оказался решающим в популярности Э. Хемингуэя и в особенности его романа «По ком звонит колокол». Художники младшего поколения продолжают придерживаться этого принципа.

В качестве иллюстрации этого тезиса сошлемся на фильм А. Германа «Бумажный солдат» (2008), в котором имя Б. Пастернака даже упоминается. Но дело не в этом. Вообще, фильм воспроизводит атмосферу 60-х годов, посвящен людям того времени и, в частности, такому значительному для этого времени событию, как первый в Советском Союзе полет человека в космос. В фильме обыгрывается много деталей, позволяющих воссоздать в сознании зрителя приметы того времени. Например, герои постоянно напевают песни Б. Окуджавы. Собственно, слова из стихотворения Б. Окуджавы становятся и названием фильма, которое здесь символически обыгрывается. Несомненно, в фильме имеется изрядная доля полемики с предшествующими фильмами на космическую тему. Герои фильма – космонавты, ученые, врачи, технические работники, военные. Действие происходит на космодроме Байконур в Казахстане. В кадр все время попадают то ракетная установка, то верблюд – детали, подчеркивающие контрасты эпохи. То, что действие происходит в одном из регионов Азии, весьма символично. По мысли авторов, что бы в этой стране ни происходило, какие бы события грандиозной важности ни случались, все равно ничего не изменится, и никакой новой жизни, в которой человек был бы счастлив и свободен, не случится.

Эта мысль высказывается одним из героев, когда бывшие одноклассники собираются уже после смерти героя и один из

них сообщает, что собирается эмигрировать: «Ничего в этой стране не будет». Фраза подчеркивается с помощью остановившихся часов одного из друзей Нины. У того постоянно останавливаются часы, даже когда он покупает новые. В фильме главный герой – врач Даниил Михайлович – обязан не только лечить космонавтов, но и вселять в них оптимизм и уверенность, что он и старается делать. В его позиции есть нечто, роднящее его с героем хемингуэевского романа «По ком звонит колокол». И космонавты, и сам Даниил Михайлович отдают отчет в том, что каждый эксперимент в любую минуту может закончиться трагически. Так, внезапно сгорает в барокамере один из космонавтов, которого готовили для очередного полета в космос. Каждый из космонавтов знает, как внезапно может оборваться его жизнь. Кстати, космонавты в фильме предстают совершенно негероическими. Они болеют, им сняты страшные сны, они нуждаются в поддержке, наконец, они даже плачут. Герою приходится их постоянно успокаивать.

Конечно, для фильма характерна сознательная дегероизация, а вместе с ней и всей этой воспринимавшейся оптимистической эпохи. Сам Даниил Михайлович, у которого жизнь складывается удачно (в фильме говорится, что он защитил кандидатскую диссертацию как докторскую), постоянно находится в сомнениях. Так, написав и защитив диссертацию, он бросает ее в огонь. В этой азиатской пустыне, которую пронизывает ветер, ему все время холодно. Он постоянно болен. Но дело даже не в физическом (у него большое сердце), а в душевном самочувствии. Пытаясь успокаивать космонавтов, вселять в них бодрость и оптимизм, сам он всеми этими качествами не обладает. Он, конечно же, не герой, а скорее антигерой. Хотя он и крепится изо всех сил, тем не менее силы его покидают. Он не выносит раздвоения между тем, каким он должен быть, и тем, какой он есть на самом деле. Реальность берет свое. В этом раздвоении героя чувствуется и раздвоение между двумя мировосприятиями – тем, которое было характерно для шестидесятников, и тем, что присуще уже нашему времени. Режиссер возвращает к первому мировосприятию, но пытается наполнить его вторым. Видимо, он убежден, что мировосприятие людей 60-х и было близким нашему, а вовсе не героическим. Все эти космонавты самые настоящие смертники, тоже «бумажные солдаты» и бумажные герои. Взлететь-то удалось лишь одному из них – Юрию

Гагарину, который тоже, по замыслу режиссера, находится среди тренирующихся космонавтов, а сколько их, безымянных, сгорело, как «бумажный» солдат из песни Б. Окуджавы. Да и сам Юрий Гагарин, на открытии памятника которому присутствует героиня, тоже нелепо сгорел, правда, не во время полета в космос.

Конечно, Даниил Михайлович уже не верит в то, что удача – первый полет человека в космос – изменит Россию и вообще человечество, но он собирает все свои последние силы, чтобы убедить себя в обратном, а главное, убедить в этом других. В этом он и похож и не похож на Юрия Живаго. Ведь последний ни в какую новую, более счастливую жизнь не верит, наблюдая, как уже из этой жизни уходят сострадание и человечность. Хотя ведь и пастернаковскому герою приходится, как и Даниилу Михайловичу, лечить. Конечно, 60-е годы – это не 20-е. В 20-е люди существовали на грани жизни и смерти. Б. Пастернак касается террора времен Гражданской войны. Но в эту эпоху многие находились в состоянии эйфории, питая надежду, что наступает совершенно новая эра, и предчувствие этого владело умами. Хотя 60-е – это уже другое время, тем не менее у А. Германа атмосфера 60-х полна планетарных ожиданий. Ведь полет человека в космос – это тоже вход в новую эру, и об этом герои в фильме много рассуждают. Все, что было до этого, должно сгореть, как горит бывший лагерь для жен «предателей родины» времен сталинизма, который оказывается тут же, рядом с космодромом. Но вот незадача – лагерь сносится, бараки сжигаются, а старые женщины умоляют оставить их жить на этом месте. Это, пожалуй, один из самых сильных эпизодов фильма, ведь режиссер хочет этим сказать, что в этой евразийской стране все движется по кругу и, несмотря на ожидание планетарных изменений, ничего не меняется.

Действие фильма погружается в атмосферу ожидания, грандиозного, беспрецедентного, как и в начале XX века, события. Ради этого события космонавты готовы принести свои жизни в жертву. Хотя фильм начинается с очередной аварии – ракета вышла на орбиту, но когда космонавт приземлялся, парашют не раскрылся, он все же заканчивается победой – в космос отправляется очередная ракета, та самая, в которой находится Юрий Гагарин. И мы знаем, что на этот раз парашют раскроется

и космонавт благополучно приземлится. Однако улетающая ввысь ракета – это только фон, а на переднем плане кадра – плачущая над трупом Даниила Михайловича героиня. Похожесть фильма А. Германа-младшего на роман Б. Пастернака возникает не только потому, что главным героем здесь оказывается тоже врач и врач сомневающийся, наблюдающий вокруг эйфорию по поводу вступления в новый мир, но и потому, что раздвоение героя здесь, так же как и у Б. Пастернака, предстает в раздвоении между двумя влюбленными в него женщинами, одну из которых – Нину – с таким блеском исполняет Ч. Хаматова.

В фильме именно Нина подхватывает роль исчезающего из кадра главного персонажа фильма. Ведь действие продолжается и после смерти героя. Если оказывающегося не в ладу с самим собой Даниила Михайловича нельзя назвать стойком, то Нина – само воплощение стоицизма. Конечно, в тексте фильма А. Германа как интертексте ощущаются образы романа Б. Пастернака, но не только эти образы. В финале фильма, когда проходит уже десять лет после полета Ю. Гагарина и ему поставлен памятник, влюбленные некогда в героя Нина и Вера, подружившиеся после его смерти, цитируют то место из чеховской пьесы, где героини говорят о том, что увидят новую жизнь, светлую и прекрасную. Прямая цитата, однако, заканчивается совершенно бытовым предложением, кстати, тоже в духе чеховских героев, повесить в их комнате желтые занавески. В этой, ставшей последней в этом фильме фразе больше Чехова, чем в прямой из него цитате. И еще одна характерная для фильма деталь. В кадре не только где-то на заднем плане постоянно появляется верблюд, но и появляется странный местный житель, предлагающий недорого приобрести портрет улыбающегося Сталина. Эти две детали призваны продемонстрировать и изменчивость жизни и одновременно ее статику, ее неизменность. Кажется, что мир далеко ушел от того, что волновало шестидесятников. Тем не менее А. Герман убежден, что в России все так же верят в наступление великих перемен и в рождение нового мира, в ожидании которого все находятся. Ну а идеи – они по-прежнему все те же. И статус идей в этой стране намного выше, чем статус самого человека. Не случайно герой в фильме говорит: «Почему человек здесь никому не интересен? Интересуют в первую очередь идеи». Но ведь именно эта мысль в романе Б. Пастерна-



ка и была главной. Именно она свидетельствует о преемственности, на этот раз уже между Б. Пастернаком и поколением начала XXI века.

### **Экзистенциализм как момент разрыва с футуризмом и прорыв в настоящее**

Что касается экзистенциализма, то, может быть, лишь этому философскому мировосприятию удалось выйти за пределы массовых, а следовательно, и тоталитарных утопий, выразивших в истории XX века универсальное мировосприятие. Именно экзистенциализму удалось переставить акцент с общества на личность, а личность вернуть в настоящее, точнее, в драматическую ситуацию настоящего. В связи с позицией героя Б. Пастернака из романа «Доктор Живаго» эта трансформация закрепляется в авторском отступлении. Мысль автора вовсе не случайно воспроизводит ситуацию в Римской империи: «Этот древний мир кончился в Риме от перенаселения. Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов...»<sup>200</sup>. Не случайно здесь и экскурсы в историю христианства, переориентировавшего культуры с больших человеческих коллективов на личность. Но в романе Б. Пастернака именно на личности и ставится акцент. А раз на личности, то и на настоящем, т.е. драматическом настоящем, о чем и свидетельствуют те пограничные ситуации, в которых постоянно оказывается герой пастернаковского романа и, в частности, та решающая пограничная ситуация, т.е. смерть, которой и заканчивается роман и в направлении которой разворачивается все его течение.

Тут проводится и весьма тонкая мысль автора романа, определяющая при решении вопроса о том, что же следует исторiku в исторической реальности фиксировать. И она, эта мысль, удивительно совпадает с тем, что сформулирует М. Хайдеггер. Раз акцент ставится на личности, а не народе, нации, обществе и т.д., то отныне и время приобретает личностный смысл. Поэтому, имея в виду личностный смысл, М. Хайдеггер и формулирует антигегелевский тезис «Времени нет без человека»<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 49.

<sup>201</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 401.

При этом человек предстает уже не только «получателем» времени, но его «создателем». Тут самое время снова вернуться к поэтике М. Хуциева с его стремлением включать повседневную жизнь обычного человека в историю или вывести историю из повседневного бытия обычного человека. Этот определяющий в творчестве М. Хуциева мотив Н. Клейман формулирует так: «С непринужденностью и свободой беря любую обыденную мимолетность, он (Хуциев. – Н.Х.) не низводит обыденность до мелочи, противопоставляемой историческому ходу или выпадающей из этого хода, – но делает историю достойной вот таких обыденных проявлений. И тогда обыденные (в лучшем смысле этого слова) проявления истории приводят нас к тому, что история оказывается не противопоставленной человеку, не вне его текущей, но проходящей сквозь человека»<sup>202</sup>.

Что касается Б. Пастернака, то смысл его романа как раз и заключается в том, что в реальности история становится от человека отчужденной, она оказывается безличным процессом. Юрий Живаго сопротивляется этой безличности, возражает против превращения личности в пассивного получателя времени. Он размышляет: «Время не считается со мной и навязывает мне что хочет. Позвольте и мне игнорировать факты». И здесь возникает серьезная философская проблема, известная и у нас, и на Западе как «отчуждение». Причем в империи она активно обсуждалась именно в момент публикации романа Б. Пастернака<sup>203</sup>. Ей уделял внимание и ранний К. Маркс. И коль скоро это так, то поклонникам Сартра и Камю в империи разрешалось тоже размышлять об отчуждении. Однако в России экзистенциализм стал реальностью не только с конца 50–60-х годов. В своей книге «Самопознание (Опыт философской автобиографии)» Н. Бердяев признается, что он всегда был экзистенциальным философом, да и вообще русская философия часто склонялась к экзистенциальному типу философствования<sup>204</sup>. В частности,

---

<sup>202</sup> «Бесконечность» Марлена Хуциева (Круглый стол в редакции «Киноведческих записок») // Киноведческие записки. 1992, № 14. С. 7.

<sup>203</sup> Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950 – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа // Искусствознание. 2009, № 1–2. С. 85.

<sup>204</sup> Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 104.

в числе таких философов он называет Ф. Достоевского и Л. Шестова.

Но раз Н. Бердяев считает себя экзистенциалистом, то кому как не ему констатировать, что в Новое время история разошлась с человеком, а своего апогея эта тенденция достигла при тоталитарных режимах. Поэтому философствующему Юрию Живаго у Б. Пастернака есть на кого опереться. Ведь при всем уважении Н. Бердяева к К. Марксу слабость его теории философ видит в том, что тот представил человека функцией экономики, что привело к дегуманизации. Начав с увлечения Гегелем, Маркс пришел к восстанию против дегуманизации. Но, потеряв человека, Маркс не смог создать базу для нового гуманизма. Все это и проявилось в русском коммунизме. «О новом человеке, о новой душевной структуре много говорят в советской России, об этом любят говорить и иностранцы, посещающие советскую Россию. Но новый человек может явиться лишь в том случае, если человека считают высшей ценностью. Если человека рассматривают исключительно как кирпич для строительства общества, если он лишь средство для экономического процесса, то приходится говорить не столько о явлении нового человека, сколько об исчезновении человека, т.е. об углублении процесса дегуманизации»<sup>205</sup>. При этом Н. Бердяев подчеркивает включенность человека во время, но не только во время истории, но и в вечность. «Человек в своем измерении глубины причастен не только времени, но и вечности. Если человек целиком выброшен в процесс времени, если в нем нет ничего от вечности и для вечности, то образ человека, образ личности не может быть удержан»<sup>206</sup>.

Вывод экзистенциалиста Н. Бердяева об исчезновении человека может быть проиллюстрирован романом Б. Пастернака. Н. Бердяев парадоксально заявляет, что М. Хайдеггер и К. Ясперс, от которых, как принято считать, и пошла мода на экзистенциализм, как раз являются менее экзистенциальными философами. Тем не менее М. Хайдеггер не обходит понятие «отчуждение» и совсем не склонен видеть у Маркса слабые стороны, а даже наоборот. Опираясь на Гельдерлина, М. Хайдеггер много внимания уделяет так называемой «без-

---

<sup>205</sup> Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 148.

<sup>206</sup> Там же.

домности» и заброшенности человека<sup>207</sup>. Герой Б. Пастернака может быть иллюстрацией этого самоощущения. Когда М. Хайдеггер подчеркивает бытийно-исторический смысл бездомности, то он прибегает не к феноменологии и экзистенциализму, т.е. к Гуссерлю или Сартру, а, как это ни покажется странным, к Марксу: «То, что Маркс в сущностном и весомом смысле опознал вслед за Гегелем как отчуждение человека, уходит своими корнями в бездомность новоевропейского человека»<sup>208</sup>. И еще более четкая констатация заслуг К. Маркса: «Поскольку Маркс, осмысливая отчуждение, проникает в сущностное измерение истории, постольку марксистский взгляд на историю превосходит другие исторические теории»<sup>209</sup>.

Когда в 60-е годы размышляли об отчуждении, то больше ссылались на произведения западного искусства, например на фильмы М. Антониони. Между тем роман Б. Пастернака к экзистенциализму был еще ближе. Может быть, именно в романе Б. Пастернака впервые в нашей культуре начали формулироваться проблемы, к постановке которых мы созрели лишь сегодня, а в период оттепели к ним обращались лишь отдельные мыслители. Понятно, что экзистенциализм ставил акцент на личности. Во многом категоричности такой постановки вопроса способствовала историческая ситуация, а именно отрицание тоталитарных режимов, превративших человека в функцию и по сути растворивших его в бюрократическом аппарате, лишив способности давать происходящему нравственную оценку. Это обстоятельство способствовало появлению радикальной идеи обособления личности и ее дистанцирования по отношению ко всему государственному и массовому. Но господство тоталитарных режимов явилось следствием утраты Бога, угасания сверхчувственного мира. Процесс секуляризации и расколдовывания мира привел, как полагали экзистенциалисты, к открытию Ничто, к ощущению духовного вакуума. Этот вакуум как раз и заполнялся новыми «культурными героями» и мифами в политических формах.

Но когда вождей стали сбрасывать с пьедестала (и здесь развенчание Сталина в эпоху оттепели является значимым), чело-

---

<sup>207</sup> Хайдеггер М. Указ. соч. С. 206.

<sup>208</sup> Там же. С. 207.

<sup>209</sup> Там же.

век снова оказался в ситуации соприкосновения с Ничто. Но, может быть, такое соприкосновение никогда еще не достигало такой интенсивности, как это имело место в XX веке. Ведь в предшествующие эпохи еще продолжали быть реальными, с одной стороны, народ, а с другой – нация. А народ мог оставаться реальностью, поскольку его конституированию способствовала длительная история христианства, вообще религия, как и вся создаваемая предками история. Ситуация XX века свидетельствовала о том, что народ как единая общность преобразуется в массу, а общество атомизируется. Конечно, в былые эпохи этот процесс развертывался в берегах христианства. Большие массовые общности уравнивались формированием личностного измерения истории.

Что касается XX века, то личность здесь стирается, уничтожается, как, собственно, и другие реальности истории – народ и нация. История трансформируется в историю массы. Что такое масса, как она образуется и как себя ведет – этому посвящены многие исследования. Например К. Ясперс, уделивший много внимания массе, утверждает, что наиболее глубокий анализ поведения массы в свое время дал Г. Лебон<sup>210</sup>. А единство массы, как известно, З. Фрейд ставил в зависимость от вождя. Развенчание вождей привело к потере равновесия каждого человека, обостренно ощущающего свою бездомность. Вот как это новое «смесительное упрощение» описывает К. Ясперс: «Объединение людей земного шара привело к процессу нивелирования, на который мы взираем с ужасом. Всеобщим сегодня всегда становится поверхностное, ничтожное и безразличное. К этому нивелированию стремятся, будто оно создает единение людей. В тропических плантациях и в северном рыбацком поселке демонстрируются фильмы столиц. Одежда повсюду одинакова. Одни и те же манеры, танцы, одинаковый спорт, одинаковые модные выражения; меси́во, составленное из понятий Просвещения, англосаксонского позитивизма и теологической традиции, господствует на всем земном шаре. Искусство экспрессионизма было в Мадриде таким же, как в Москве и Риме. Всемирные конгрессы ведут к усилению этого нивелирования, поскольку там стремятся не к коммуникации гетерогенного, а к общности религии и мировоззрения. Расы смешиваются.

---

<sup>210</sup> *Ясперс К.* Указ. соч. С. 313.

Исторически сложившиеся культуры отрываются от своих корней и устремляются в мир технически оснащенной экономики, в пустую интеллектуальность»<sup>211</sup>.

Очевидно, что сегодня, в начале XXI века, это суждение К. Ясперса кажется еще более понятным. А ведь цитируя это суждение К. Ясперса, своей целью мы лишь ставим ту мысль, которую пытается донести в своем романе Б. Пастернак. Не случайно «смесительному упрощению» XX века, которое писатель делает объектом изображения в романе, он находит параллель в Древнем Риме. Поэтому поставленный Б. Пастернаком акцент на исчезновении народа и на утверждении личного начала опять же может прояснить экзистенциалистская рефлексия К. Ясперса: «Когда в бездушном существовании мир как будто становится безнадежным, в человеке сохраняется то, что в данный момент вернулось к чистой возможности. Если сегодня в отчаянии спрашивают, что же еще осталось в этом мире, то каждому следует ответить: то, что ты есть, потому что ты можешь. Духовная ситуация требует сегодня созидательной борьбы человека, каждого человека за его подлинную сущность. Он должен устоять в этой борьбе или быть побежденным, и это зависит от того, насколько он уверен в основе своего бытия в действительности своей жизни»<sup>212</sup>.

Удивительно, но ведь это программа не только экзистенциалистской, но и стоической личности. В разваливающейся Римской империи стоик подает руку бездомному человеку XX века. Разве эпоха надлома империи в ее новой форме не вызывает к жизни новый стоицизм? Тем не менее это правда лишь одного поколения, а именно поколения шестидесятников, возвращающегося к стоицизму, но не осознающего еще своей близости к аналогичным древним эпохам. Эта параллель позволяет точнее понять мировосприятие людей эпохи надлома империи. Причем, когда мы обращаемся к роману Б. Пастернака, параллель между шестидесятниками и древними стоиками становится не абстрактной. Ведь стоическая философия была открыта не в эпоху надлома, а в самом начале формирования советской империи, о чем и свидетельствовал роман Б. Пастернака.

---

<sup>211</sup> Ясперс К. Указ. соч. С. 336.

<sup>212</sup> Там же. С. 399.

*Т.Б. Сиднева*

## **Современное искусство в ситуации смены парадигм**

Понятие «современное искусство» неизменно было и остается актуальным и остродискуссионным. В этом отношении не существует принципиального различия между традиционными цивилизациями и сегодняшней культурой. Недовольство современным искусством объединяет таких разных мыслителей, как Платон и Гегель, Флоренский и Фрейд, Августин и Бодрийяр.

Что такое современное искусство? Каковы его смысловые и хронологические границы? Что сегодня означает «современный» в определении искусства? То, что создается в настоящий момент? То, что согласуется «со-временем»? Или воспринимается согласно времени? Есть ли оно единое целое или представляет собой некие фрагменты совокупного художественного опыта? И, наконец, почему в многочисленных дискуссиях на данную тему в равной степени аргументированными являются противоположные и даже взаимоотрицающие позиции? Для того чтобы приблизиться к пониманию данных вопросов, следует исходить не только из видения актуальных метаморфоз, происходящих в сфере художественного творчества. Необходимо также удерживать континуум истории и ставить целью включить в этот континуум современную реальность.

Сегодня мы являемся свидетелями того, как изменяется понятие «современное искусство». Еще несколько десятилетий назад оно обозначало художественную практику целого столетия.

И это было достаточно обоснованно, поскольку резкий разрыв с традицией, осуществленный модернистскими экспериментами, обозначил зияющую границу между новым и «домашним и сентиментальным» XIX веком.

Превращение XX столетия в историческое прошлое, в факт истории только повлекло за собой естественную смену эстетических ориентиров. Искусство, вовлеченное в глобальный эксперимент по созданию новой картины мира, демонстрирует реальную вездесущность, способность к небывалым экспериментам, граничащую с вседозволенностью. В сферу художественных интуиций сегодня вовлекается все, что чувственно постигаемо, без пределов и границ. Потрясения в пространстве искусства настолько глубоки, что создается устойчивое ощущение, что буквально на наших глазах «происходит ревизия его онтологических оснований»<sup>1</sup>, отрицание тех механизмов, на которых формировалась его традиционная история.

Некоторые исследователи полагают, что сложившийся на протяжении ушедшего столетия понятийный аппарат бездействует в толковании современного искусства, поскольку сомнительными оказываются такие, казалось бы, очевидные для понимания искусства понятия, как мимесис, художественный образ, метафора, сублимация, катарсис, символ. И если XXI век продолжит ревизию искусства, то «он будет вынужден строить здание своего искусства на каких-то новых и пока неизвестных основаниях»<sup>2</sup>.

Тотальные изменения художественного пространства повлекли за собой всевозможные рассуждения о самоисчерпаниии искусства и, более того – констатацию его исчезновения и подмены иными структурами (Ж. Бодрийяр, Б. Гройс, В. Бычков и др.). На протяжении XX столетия пророчества о самоисчерпаниии искусства стали своеобразной традицией размышлений о границах художественного опыта. К концу прошлого века тема эта смодулировала в жанр диагностики уже свершившегося процесса. Композитор В. Мартынов так характеризует необратимые процессы, произошедшие в современном искусстве: «Большинство теперешних музыкантов вполне искренне полагают, что то, что они создают, исполняют или слушают, есть старая добрая орpus-музыка, и что они по-прежнему пребывают

---

<sup>1</sup> Мигунов А. Маргинальность в эстетике и искусстве // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 115.

<sup>2</sup> Там же.



в старом добром пространстве искусства, в то время как на самом деле они уже давным-давно имеют дело с *opus-post*-музыкой и находятся в пространстве производства и потребления, то есть имеют дело с симулякрами и находятся в пространстве тотальной симуляции»<sup>3</sup>.

Ж. Бодрийяр формулирует вопрос исчезновения искусства более масштабно – в связи с отказом от культуры в целом. Говоря о процессе «эстетизации» культуры, он замечает, что эстетизация связана «не с избытком красоты, наслаждения и удовольствия, а с декомпенсацией»<sup>4</sup>. Их всеприсутствие, «просачивание» во все сферы жизни оборачивается исчезновением, утратой суверенности и самостоятельного смысла каждой из них. «Закон, который нам навязан, есть закон смешения жанров. Все сексуально, все политично, все эстетично»<sup>5</sup>. Ставя беспощадный диагноз современной культуре, Ж. Бодрийяр категорически заявляет, что искусство «не смогло, в соответствии с современной эстетической утопией, возвыситься в качестве идеальной формы жизни». В условиях целостности культурной традиции искусству не было надобности выходить за свои пределы. Сегодня, когда произошла децентрализация основных сфер культуры, разрушение ее целостности, «искусство растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей эстетизации повседневной жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности»<sup>6</sup>.

Характерно, что в современной художественной культуре сам феномен произведения искусства все чаще уступает место таким (ранее маргинальным для искусства) явлениям, как проект, перформанс, акция, «*opus-post*» и т. п., художника сменил «арт-субъект». Проблема, как известно, заключается не только в смене терминологической традиции, но в глубоком изменении ценностных критериев художественности. На первый план выдвигаются «кричащие о себе» образцы массовой продукции, вытесняющие и затмевающие своим изобилием искусство, существующее по некогда сформулированному поэтом принципу «душа обязана трудиться». Как верно писала около десяти лет назад Т. Чередниченко, «бренд-эстетика сегодня захватывает

---

<sup>3</sup> Мартынов В. Новое сакральное пространство // Искусство кино. 2002, № 7. С. 51.

<sup>4</sup> Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2006. С. 15.

<sup>5</sup> Там же. С. 16.

<sup>6</sup> Там же. С. 19.

вает искусство в целом, во всей его многовековой толще и типологической иерархии, включая пласты, исторически и жанрово далекие от какой-либо коммерции»<sup>7</sup>. На исходе первого десятилетия XXI века мы являемся свидетелями усугубления ситуации.

И все же, при всей авторитетности упомянутых авторов и остроте выше приведенных формулировок, существование искусства не сводимо сегодня к отрицанию предшествующей его истории. А понятие «современный» не ограничивается эпатажными экспериментами и «волей к забыванию» (Г. Гадамер) традиции художественного опыта.

Напротив, происходит беспрецедентное расширение пространства художественной памяти, требующее специальной осведомленности и образованности (если, например, до недавнего времени история профессиональной музыки была представлена по преимуществу европейской академической традицией и охватывала последние триста лет, то сегодня и географически, и исторически, и в стилевом отношении это принципиально иная сфера культуры!). Информативная насыщенность, множественность и «взаимодопустимость» стилей, жанров осложняют понимание современного искусства, представляющего историческое эхо ближайших и отдаленных эпох. Открытость, разомкнутость художественно-исторического пространства, «вседозволенность» смешения разных традиций, стилей, техник (частный случай – цитатность без границ) становится одним из определяющих признаков современности.

В сегодняшней ситуации беспрецедентного художественного плюрализма определение «современное» неотделимо от проблемы глубинных оснований искусства, его самоидентификации, от понимания отношения художественного опыта к природе, человеку, культуре, истории.

В этом русле приобретает особую значимость проблема искусства как интерпретации – истолкования, разъяснения (а именно так с латинского переводится слово «интерпретация») – бытия. Выявление отношения искусства к бытию как подлинной реальности является ключевым не только для определения самой возможности и специфичности современной художественной интерпретации, но и для понимания природы искусства, его онтологических, гносеологических и аксиологических оснований.

---

<sup>7</sup> *Чередниченко Т.* Брэнд-эстетика // Неприкосновенный запас. 1999, № 5. С. 4.

Следует отметить, что само понятие «интерпретация» оказывается сегодня чрезвычайно многозначным и «размытым». Оно характеризует разные моменты творчества (отражает прочтение художником тем, концепций, сюжетов, его диалог с традиционными стилями, жанрами, культурными эпохами, смежными искусствами, внутривидовое самотолкование искусства и т.д.). Оно связано с исполнительским искусством – и здесь перед нами открывается некая бесконечность от «перевода» (вспомним И. Стравинского, требующего исполнения, прочтения, но не интерпретации(!) своей музыки) до произвольного прочтения авторского текста. Кроме того, восприятие произведения, художественная критика, научные изыскания – тоже представляют собой разного рода интерпретации.

Сложность размышления над проблемой интерпретации обусловлена и тем, что это понятие используется в естествознании, лингвистике, семиотике, гносеологии, метафизике и множестве других наук – причем в каждой области знания оно обрастает все новым шлейфом значений.

В то же время множественность употребления термина, открытость границ его содержания являются свидетельством его универсальности, отражающей фундаментальные основания жизни в целом. Лев Шестов среди множества существующих проблем выделил две, которые могут быть только личностными, индивидуальными. Это смерть и понимание. «Умереть могу только сам и понять что-то – только сам, своим опытом», – утверждал философ. Интерпретация, отражающая понимание мира, всегда конституирует только личностный, субъективный – свой опыт. Интересно размышляет по этому поводу В. Медушевский: «Если интерпретация, – пишет он, – следствие и сторона подлинного личностного понимания, то следует сосредоточить усилия на понимании понимания». И далее: «Где критерий верности, правильности интерпретации? Каков ее предмет? Он совпадает с предметом искусства и есть красота»<sup>8</sup>.

Действительно, всем рассуждениям о различных художественных интерпретациях должно предшествовать понимание искусства как специфического способа истолкования бытия.

---

<sup>8</sup> Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. М., 1994. С. 3–4.

За время своего существования человек («дитя двух миров»: феноменального и ноуменального, сакрального и профанного, материального и духовного) создал множество языков – способов толкования-объяснения бытия. Реальность жизненного мира М. Хайдеггер истолковал как языковую реальность. По его глубокому убеждению, язык как исторический горизонт понимания определяет судьбу бытия. «Не мы говорим языком, а язык говорит нами». Хайдеггеровская метафора «язык – дом бытия» емко и точно определяет смысл и роль интерпретации, которая представляет собой не вспомогательную процедуру познания, но образует исконную структуру «бытия-в-мире».

Характерные размышления мы находим в фундаментальном труде Ю. Лотмана «Структура художественного текста». Человек, по его определению, оказывается неизбежно втянутым в напряженный нескончаемый процесс: он окружен потоками информации, требующей дешифровки. Человечество нуждается в особом механизме – генераторе все новых и новых языков. «Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые человечеству оказывают неоценимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца ясных по своему механизму сторон человеческого знания»<sup>9</sup>. В конечном счете, искусство и существует как особый способ интерпретации, истолкования бытия – онтологической реальности, основы существования мира – и своего присутствия в нем.

На протяжении последних столетий, на этапе зрелости художественного опыта, в философии и эстетике накоплен колоссальный опыт интерпретации искусства в его отношении к бытию. В то же время среди множества течений, концепций и позиций четко обозначаются и существуют в активном взаимодействии три методологические модели – парадигмы понимания природы и специфики искусства: метафизическая, отражающая классическое толкование искусства; неклассическая, исходным моментом которой стал герменевтический прорыв за пределы классической рациональности, и постнеклассическая, развертывающаяся в русле постмодернистских исканий. Возникнув и утвердившись в разное время, обозначив конкретные этапы художественного опыта и его рефлексии, имея свои академические и маргинальные сферы, эти парадигмы, тем не менее, отра-

---

<sup>9</sup> Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 17.

жают некие надвременные константы в понимании искусства. Это обусловило их непреходящее значение и многоаспектное сопряжение в современной культуре.

Первая исторически и типологически определенная парадигма – классическая, восходящая к Платону и Аристотелю и в своем развернутом и завершенном виде представленная в немецкой классической эстетике, – отражает становление и утверждение западноевропейской рационалистической традиции. При всем многообразии тенденций и мировоззренческих столкновений в культуре к XVII–XIX векам определилось единое, связанное и типологически устойчивое «мыслительное пространство». Общее поле проблем касалось прежде всего утверждения автономной человеческой сознательности в качестве «модели организации как индивидуального процесса жизни, так и общественного устройства и миропорядка»<sup>10</sup>. Характерно, что именно в этот период утверждается представление о художнике-профессионале, не просто владеющем некими материально-языковыми средствами для передачи образных представлений и впечатлений, но самостоятельно и специфически осмысливающим общие законы бытия. Процесс эмансипации художественной деятельности находится в едином русле познавательных установок эпохи. Гегель, резюмируя многовековые искания в определении искусства, дает его классическую формулировку как «манифестации истины в чувственной форме» и утверждает, что «всеобщая потребность в искусстве проистекает из разумного стремления человека духовно осознать свой внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором он узнает свое собственное “я”»<sup>11</sup>.

В основании классической парадигмы лежит «претензия на систематическую целостность, завершенность, монистичность, покоящаяся на глубоком чувстве естественной упорядоченности мироустройства, наличия в нем гармоний и порядков (доступных рациональному постижению)»<sup>12</sup>. Позиция индивида, созна-

---

<sup>10</sup> Мамардашвили М., Соловьев Э., Швырев В. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия и наука. М., 1972. С. 36.

<sup>11</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т. СПб., 2001. Т. 1. С. 38.

<sup>12</sup> Мамардашвили М., Соловьев Э., Швырев В. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия и наука. М., 1972. С. 30–31.

тельно ориентирующегося и утверждающегося в мире, связана с окончательным самоопределением искусства во всей автономности и внутреннем единстве отдельных его видов. Гегелевский тезис «искусство – деятельность как таковая, самодостаточная, абсолютная и совершенная, т.е. замкнутая на самой себе»<sup>13</sup> стал не только своевременным (по времени он совпал с утверждением жанров симфонии, сонаты, романа, претендующих на универсальность картины мира), но и в высшей степени показательным для классического определения художественного опыта.

Согласно классической парадигме, в основе бытия лежит идея внеличного естественного порядка, трансцендентного по отношению к человеку, но рационально постижимого, объяснимого и формулируемого. Понимание объективного мира как пространства сознательной субъективной деятельности, его воспроизведение «в формах деятельностного бытия»<sup>14</sup>, обусловило, во-первых, четкое определение функций искусства (познание, просвещение, воспитание, преобразование и т.д.), что стало естественным результатом постижения всеобщей причинности мира. Вторым закономерным следствием стала стабильная иерархия видов искусства, в которой главным критерием полагалось такое изображение связи вещей, какое включает в себя «как можно больше элементов демонстративного, дискурсивно-аналитического развертывания очевидностей»<sup>15</sup>. Последовательное проведение идеи простого, рационального устройства мира во всей его очевидности обусловило выдвижение на первый план литературы, театра, живописи – видов искусства, обладающих вербальной и визуальной определенностью.

«Подлинность–истинность–идеальность», неотделимая от понятности и правдоподобия как цели искусства, определила принципиальную классическую установку на представление. Место истины занимает достоверность представления, основанного на обнаружении «очевидно-истинного положения дел» (М. Мамардашвили).

Декартовская мысль об адекватности познания внешнего мира, которая возможна только при условии, что одновременно

---

<sup>13</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т. СПб., 2001. Т. 1. С. 61.

<sup>14</sup> Мамардашвили М., Соловьев Э., Шевырев В. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия и наука. М., 1972. С. 39.

<sup>15</sup> Там же. С. 40.

схватывается та познавательная операция, с помощью которой он постигался, также является чрезвычайно продуктивной в понимании классической философско-эстетической парадигмы. Объективное состояние и субъективное представление, которые видятся в предметной тождественности, позволяют во внутреннем субъективном опыте выявлять общезначимое, универсальное, разумно контролируемое содержание. Возможно, этим обстоятельством и объясняются весьма осторожные, а нередко и откровенно наивные рассуждения о музыке Канта, выстраивавшего свои представления о ней по традиционной теории аффектов. Вспомним также, насколько «неуютно» чувствовал себя Гегель при описании романтической формы искусства и прежде всего музыки, не имеющей соответствующих аналогов в объективном мире<sup>16</sup>.

Классическое мышление, предполагающее четкое разграничение внешнего и внутреннего, реального и идеального, явления и сущности, определило и видение Гегелем в романтическом искусстве перспективы самоисчерпания искусства, утратившего прозрачность субъект-объектного отношения. В романтическом искусстве (по мнению классика, последней стадии существования искусства) перед нами предстают два мира. Первый – «духовное царство, завершенное в себе, душа, внутри себя примиренная», второй – «царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом»<sup>17</sup>. И поскольку внешнее становится целиком эмпирической действительностью и «больше не может служить выражением внутреннего», то – именно поэтому – «романтическое искусство позволяет внешней стихии свободно развернуться и любому материалу, вплоть до цветов, деревьев и предметов самой обычной домашней утвари, беспрепятственно становиться объектом изображения даже в их природной случайности существования»<sup>18</sup>. В гегелевском толковании «конца истории искусства» высвобождение духовности и усложнение идейного содержания, с одной стороны, и эмансипация внешнего, самодовлеющей предметности, обыденности и эмпиричности – с другой, ставит под угрозу существование художественной формы как таковой. Безгра-

---

<sup>16</sup> Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т. СПб., 2001. Т. 1. С. 547.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

ничная вера в возможности разума по обнаружению объективно упорядоченного устройства мира обусловила установку искусства на ясность, совершенство, завершенность. В этом смысле классическую эстетику можно определить как эстетику идеала, но идеала «посюстороннего» (по определению Н. Бердяева). Возможно, этим объясняется установка на реализм, предметную определенность, достоверность. В музыке, обладающей языком высокой степени условности, классическая парадигма проявлялась в утверждении гомофонно-гармонического мышления с его жесткой централизацией, в четкой фактурной дифференциации, типизации инструментальных приемов, стабилизации архитектурных и драматургических закономерностей и т.д. Музыка венских классиков – ярчайший тому пример.

Характерна и классическая установка на некую абсолютность точки зрения, согласно которой субъект «фигурирует лишь в качестве абстрактно-божественного модуля универсальной познавательной перцепции, который не имеет собственной плотности, “тела”: это просто чистая способность сознания, взятая в предельном виде»<sup>19</sup>. Позиция извне, с «той» стороны, стремление представить чистое беспредпосылочное знание становится неотъемлемым качеством размышлений о художественном творчестве. Именно поэтому в классической эстетике искусство исследуется как таковое, а разные его исторические периоды, направления и стили трактуются в русле некоей абсолютной точки зрения. Следует заметить, что именно высокая классика спровоцировала в философии искусства теоретиков тоталитарных доктрин на поиски единственно верного художественного метода.

При всей очевидной ясности и аргументированности классическая парадигма не позволила ее адептам преодолеть фактический разрыв мышления и художественной практики. Несовпадение уверенности в «провиденциальной разумности бытия» и «невозможности достичь власти над реальностью» (М. Мамардашвили) и обусловило формирование в недрах метафизической модели иной установки.

Неклассическая парадигма, для которой, по определению М. Хайдеггера, свойственно преодоление метафизической по-

---

<sup>19</sup> Мамардашвили М., Соловьев Э., Швырев В. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия и наука. М., 1972. С. 44.



зиции «забвения бытия ради сущего», восходит к иррационалистической философской традиции С. Кьеркегора и Ф. Ницше. Обоснованная Хайдеггером как герменевтическая, эта парадигма базируется на понимании герменевтической природы подлинного знания как истолкования, знания как интерпретации. Исходными инструментами интерпретации бытия становятся переживание, вчувствование, знание-погружение. Такое знание включено в особую феноменологическую реальность, которая, по определению Э. Гуссерля, изначально представлена нашему сознанию. Ее присутствие в сознании созвучно природе художественного творчества, для которого характерна слиянность внешнего и внутреннего, реального и идеального, субъективного и объективного. Изначально целостный опыт переживания мира, наиболее адекватно выражающийся в искусстве, позволил М. Хайдеггеру определить произведение искусства как «событие истины», которое подобно открытому, становящемуся бытию. Опираясь на античное толкование истины как единства открытости и сокрытости, он определяет искусство как «способ бытия в истине», видит его смысл в переживании «полноты бытия, заключенной в каждой вещи». Искусство не ставит целью разоблачение тайны бытия, напротив, «потаенное оно оставляет потаенным и вместе с тем делает узнаваемым, высветленным, зримым, присутствующим в душе»<sup>20</sup>. Характерные откровения находим у Блока в драме «Поэт на площади»:

Я смутное только люблю говорить,  
Сказанья души – несказанны.

Экзистенциальный смысл творчества, открытый Кьеркегором (вспомним кьеркегоровское определение экзистенции как подлинного бытия, постигнутого лично, индивидуально) и развернутый Ницше («нет объективной истины, подлинная истина всегда моя, за объективную истину прячутся те, кто не способен найти свою, субъективную»), позволил высвободить мощные креативные силы искусства. Принципиальная открытость мышления, установка на незавершенность, отказ от

---

<sup>20</sup> Шор Ю. Гуманитарность как специфический тип знания // «Образование в условиях формирования нового типа культуры»: III Международные Лихачевские научные чтения. СПб., 2003. С. 126.

идеи правдоподобия, изобразительности, миметизма обусловил признание музыки как высшей формы становящейся экзистенциальной материи искусства, высшей формы особой вещиности в искусстве, которая, по Хайдеггеру, позволяет ощутить почву, корни и одновременно достичь отрешенности от вещей. Музыка стала универсальной метафорой неклассического мышления и неиссякаемым источником вдохновения (будь то музыка божественных сфер, гул современного города или мощный рев моторов).

Неклассическая парадигма, утвердившаяся в конце XIX века в творчестве символистов, постимпрессионистов и мастеров различных национальных вариантов модерна, оказалась жизнеспособной и после культурного «слома», осуществленного несколькими поколениями модернистов, и была актуальной вплоть до 60–70-х годов XX столетия. Она объединяет художников с принципиально различными творческими установками, и это сложное и противоречивое единение проходит под знаком индивидуализма, претензии на элитарность, дерзновенного прорыва за пределы обыденной повседневности.

Элитарное искусство, ставшее продуктом индивидуализации, возрастания личностного начала, утвердилось в культуре как средоточие эксперимента, зона «брожения» и поиска новых смыслов, в нем был сконцентрирован эвристический потенциал эпохи. Элита как избранная, наиболее деятельная, продуктивная часть общества, определенная еще Шопенгауэром как «люди гения», создает авангардное искусство, обладающее эзотерическим языком высокой меры условности. Развертывание неклассической парадигмы закономерно привело к внутренней поляризации искусства. Оппозиция элитарного и массового полюсов представила «два образа культуры» (Г. Кнабе), отражающих принципиально различные стороны бытия человека в мире, разные уровни его сознания, его способности «жить в культуре» и «творить культуру» (Г. Стернин). Именно здесь, на почве преодоления этой дихотомии, на развенчании мифа об ангажированности истины каким-либо видом, жанром, стилем, техникой и формируется прежде всего новая парадигма искусства – постнеклассическая.

Креативно-личностная установка неклассики сменяется пафосом вторичности, обусловившим повсеместную цитатность. Процедура возведения текста к автору полагается избыточной. Р. Барт, провозгласивший «смерть Автора», констатирует:

«Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо»<sup>21</sup>.

Полярность элитарного и массового преодолевается всеобщим «обытовлением» искусства, размыванием границ между искусством и неискусством. Как точно и метафорически емко замечает Н. Маньковская, «эстетическое ядро как бы взрывается и его осколки рассыпаются по периферии. В центре же оказываются маргинальные темы, связанные с телесностью, сексуальностью, потребительской эстетикой, эстетизацией окружающей среды»<sup>22</sup>.

Тотальное обытовление искусства, приводящее к снижению условности как родового признака художественности, обусловило особую востребованность реалити-шоу – жанра, который возникает на границе художественной реальности и рутинной будничности. Смещению высокой и массовой культур способствовало превращение автора в «двойного агента» (Л. Фидлер), а также освоение «принципа двойного кодирования» (Ч. Дженкс), определившего одновременную обращенность автора к элите и человеку с улицы.

Постмодернистская парадигма, развернувшаяся в последние десятилетия XX века, самоопределяется в одновременном отрицании и классической, и неклассической традиций. На смену классической идеи внеличного порядка в постмодернистской теории и практике приходит апология беспорядка, в котором обнаруживается новый порядок (Ж. Баландые), не мироздание, но «свалка» признается адекватным образом мира; критика «империи логоса» западной культуры (Деррида) приводит в итоге к формированию игровых моделей рациональности, превращая художественное произведение в некое подобие интеллектуальной игры. В принципе миметизма искусства более значимой становится его «изнанка»: все пространство культуры понимается как «пространство симулякров» (Ж. Бодрийяр), а творчество оказывается процессом симуляции.

Постмодернистский подход к искусству основан на принципиально ином понимании интерпретации: как наполнение текста смыслом. Вопрос о правильном, исходном, истинном

---

<sup>21</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 389.

<sup>22</sup> Маньковская Н. Саморефлексии неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 9–10.

значении снят, его вытесняет представление о презумпции абсолютной независимости интерпретации от текста (М. Бланшо). Интерпретация бытия как «тела без органов» (Ж. Делез), не имеющего имманентного смысла, заменяется свободной процессуальностью означивания и позволяет искусству существовать независимо от каких-либо заданностей и определенных ориентиров. Происходит реальное превращение интерпретации в экспериментацию (П. де Ман, Ж. Делез).

В то же время постнеклассическая парадигма разворачивается в напряженном диалоге и безотчетной зависимости от всей предшествующей истории искусства. За кажущейся беспрецедентностью художественных и квазихудожественных событий, провокативностью и новизной скрываются типологические черты. Сегодня, когда открыто заявлено о конце постмодернизма (М. Эпштейн, В. Савчук и др.), очевидно, что «ответ постмодернизма» с его интертекстуальностью, усреднением элитарного и массового, критикой метафизики, деконструкцией обнаруживает родство с культурой позднего эллинизма, маньеризмом, с эстетикой «готового слова» барокко и т.п. Как тонко и верно заметил У. Эко, «у каждой эпохи есть свой постмодернизм», фиксирующий состояние сознания в ситуации свершенности, завершенности истории.

Ключевые парадигмы искусства возникают, как известно, в русле определенных исторических эпох и отражают характерные этапы творческого мышления. Тем не менее их «встреча», сосуществование в современной культуре подтверждают нелинейность их связи и в конечном счете создают глубинные критерии актуальности и современности. Классическая (метафизическая), неклассическая (герменевтическая) и постнеклассическая (постмодернистская) парадигмы искусства образуют многомерное пространство, в котором в единовременности переплетены законы разновременных эпох.

В контексте смен парадигм, их неизбежном взаимодействии и сопряжении понятие «современное искусство» приобретает свою идентичность: оно определяет не только то, что создается сегодня, но обозначает весь актуализированный опыт креативности.

В современной культурной ситуации происходит, с одной стороны, ускоренное «устаревание» опыта искусства, когда непривычные его образцы, вызывающие шок или недоумение одних и поклонение других, нередко довольно скоро раскрывают

свою рутинность и вторичность. С другой стороны, характерное расширение культурной памяти, которое Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ю. Кристева характеризуют как тотальную музеефикацию, архивацию, реставрацию, открывает ранее не ведомую актуальность и современность искусства самых отдаленных эпох.

В креативной природе искусства уже заложена установка на сломы и смены парадигм. Только видение искусства в полноте его истории, во взаимоотношающейся и взаимосвязанной множественности художественного опыта позволит осмыслить искусство как универсальный способ интерпретации бытия и выявить в нем качество современности. В этой связи весьма интересно обратиться к известным размышлениям Ф.М. Достоевского, который утверждал, что искусства «несовременного, не соответствующего современным потребностям... быть не может»<sup>23</sup>. Он предостерегал от предписывания ему законов, путей, целей и призывал не стеснять свободу развития искусства: «Чем свободнее будет оно развиваться, тем нормальнее разовьется, тем скорее найдет настоящий и *полезный* свой путь»<sup>24</sup>. В то же время, ратуя за свободу искусства, Достоевский понимал, что высшая цель творчества – познание истинной сущности мира и человека (вспомним его юношеское суждение «...поэт в порыве вдохновения разгадывает Бога, следовательно, исполняет назначение философии»<sup>25</sup>). Изреченные более полутора столетия назад, в иной культурной ситуации, слова классика обретают новую актуальность.

В сегодняшней культурной ситуации существует искусство – и его отрицание, мимесис и симулякр, герменевтическая вещьность и ее постмодернистское толкование. Само сосуществование разных парадигм интерпретации бытия демонстрирует открытость искусства, его включенность в метаисторический процесс становления мира и представляет экспериментальное поле, в котором сам эксперимент, говоря словами Гадамера, «доволен сам собой» – и есть художественное произведение, являющее себя на суд современности.

---

<sup>23</sup> Достоевский Ф. О русской литературе. М., 1987. С. 88.

<sup>24</sup> Там же. С. 89.

<sup>25</sup> Там же.

К.Б. Соколов

## **Кризис гуманитарных наук и научная мода**

*Быть может, изложение мое, чуждое басен, покажется менее приятным для слуха; зато его сочтут достаточно полезным все те, кто пожелает иметь ясное представление о минувшем, могущем по свойствам человеческой природы повториться когда-либо в будущем в том самом или подобном виде.*

Фукидид

Теория художественной культуры, безусловно, занимает одно из важных мест в общем корпусе гуманитарных наук. А потому к ней в полной мере относятся те же самые проблемы, которые ныне возникают и у всех остальных наук о человеке и обществе. Вот почему для глубокого понимания сути перемен, происходящих ныне в теории художественной культуры, необходимо рассмотреть причины, истоки и следствия того кризиса, который, по всеобщему мнению, возник в гуманитарных науках в целом.

### **Кризис гуманитарных наук**

Науки о человеке, возникшие в конце XIX века, пообещали излечить общество от его недугов и способствовать его изменению к лучшему. Но уже в первые десятилетия XX века обозначились симптомы кризиса гуманитарных наук.

Так, например, понятие «кризис исторической науки» было введено в научный оборот Р.Ю. Виппером, ведущим отечественным специалистом начала XX века по истории античности: так он назвал свой полемический сборник, увидевший свет в 1921 году. С точки зрения Виппера, современная ему европейская и российская историческая наука оказались в кризисном состоянии из-за разразившихся в начале XX века социальных катаклизмов: Первая мировая война и революция в России заставили усомниться в теории прогресса, до этого «составлявшей чуть ли не главный догмат культуры XIX века». «Если мы спросим себя теперь, – писал Виппер, – ...есть ли у нас прежняя вера во всеобщий прогресс человечества, видим ли мы в нем выражение высшего закона исторической жизни, то, кажется, огромное большинство поколеблется ответить утвердительно... Надо признать, что теория, еще недавно занимавшая в науке господствующее положение, кончилась, выветрилась из умов»<sup>1</sup>. «Кризис исторической науки», для Виппера, означал не упадок, а скорее отказ от прежнего понимания истории, попытку расширить поле исследований и выйти из теоретического тупика.

А в 1936 году были опубликованы первые две части неоконченной работы Э. Гуссерля «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология». В первой части работы Гуссерль диагностировал утрату современной культурой идеи единой, универсальной и обоснованной науки, способной дать достоверный ответ на любой интересующий человека вопрос. Причиной этого кризиса, названной во второй части работы, стала основная тенденция исторического развития новоевропейской науки, состоящая, по Гуссерлю, в прогрессирующем забвении жизненного мира как смысловой основы и генетического истока всех научных построений и практик.

Кризисы наступают тогда, когда парадигмы оказываются неспособны решить проблемы, высвечиваемые этими самими парадигмами. Появление множества различных версий одной и той же теории часто является знаком кризиса, и «за счет быстрого увеличения вариантов парадигмы кризис ослабляет правила нормального решения головоломок (пазлов) таким образом, что в конечном счете дает возможность возникнуть новой парадигме»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Vippner P.* Кризис исторической науки. Казань, 1921. С. 29.

<sup>2</sup> *Кун Т.* Структура научных революций. М., 1977. С. 113.

История социального бытия гуманитарных наук, полная драматизма, взлетов и падений, продолжается у нас на глазах. В конце XX – начале XXI века они, по мнению многих исследователей, переживают концептуальный и методологический кризис<sup>3</sup>. «Кризис наук о человеке, окончательный диагноз которого был поставлен более 20 лет назад, является лишь частью более общего кризиса научной рациональности, частью глобальных изменений в представлениях общества о самом себе и мире. Кризис гуманитарного знания обнаруживает себя несколькими важными чертами: великие парадигмы, такие как марксизм, структурализм, психоанализ, распались, а именно перестали казаться обществу и интеллектуалам убедительными объяснениями социального мира и внутреннего мира человека»<sup>4</sup>.

Признаками такого кризиса являются:

– резкое усиление влияния на гуманитарные науки наук, связанных с исследованием природы и техники (теория информации, синергетика и др.), что указывает на отсутствие самостоятельного развития собственно гуманитарной методологии и попытки возместить отсутствие этого развития заимствованиями исследовательских технологий из негуманитарного сектора исследований;

– завышение роли субъективного фактора в гуманитарных исследованиях, порождающее высокую степень произвольности высказываний и наблюдений, опирающихся исключительно на саморефлексию автора, что возводит в правило необъективность результата, отменяет обязательность надежной аргументации;

– частая подмена исследования описательностью без опоры на какую-либо достоверную теорию или, наоборот, схоластическим теоретизированием без опоры на научные факты;

---

<sup>3</sup> М.И. Гладышев – главный редактор журнала Сибирского Федерального университета – <http://journal.sfu-kras.ru/>. См. также: *Селиванов В.В.* Кризис методологий в гуманитарных науках // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана / Материалы Международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium».* Вып. № 12. СПб., 2001. С. 127–129.

<sup>4</sup> *Хапаева Д.* Нетрадиционная наука веселых социологов. Ответ Дины Хапаевой на рецензию Дмитрия Иванова // *Критическая Масса.* 2006, № 3.



– отсутствие в гуманитарной науке последних десятилетий крупных научных открытий, масштабных концептуальных решений, направленных на познание духовного мира человека и общества, законов общественного развития;

– учатившаяся расплывчатость, неопределенность высказываемых суждений относительно социально-исторических закономерностей, определяющих развитие и судьбы современного общества и мировой цивилизации;

– неустойчивость терминологического языка в области гуманитарных наук и частичная утрата культуры пользования традиционными понятиями и категориями, отработанными в философии и науке XIX – начала XX века.

Процесс познания человека в последние десятилетия все чаще обнаруживал принципиальные трудности. Состояние исследований в данной области таково, что по одному и тому же вопросу нередко имеются различные, а то и противоположные точки зрения не только у представителей различных дисциплин, но и в рамках одной и той же дисциплины.

Известный отечественный философ В.В. Налимов утверждал: «Надо со всей серьезностью признать, что современной науке так и не удалось создать сколько-нибудь серьезной теории ни в биологии, ни в психологии, ни в социологии. Открыто множество фактов, построено множество локальных теорий, но в плане мировоззренческом из этого мало что следует. Локальные знания не интегрируются – единого знания из них не возникает. О природе человека мы до сих пор ничего серьезного не знаем, несмотря на множество книг, написанных на эту тему»<sup>5</sup>.

Подлинный масштаб кризис гуманитарного знания приобрел в тот момент, когда стало очевидно, что предлагаемые противоречивые попытки научного объяснения социальной действительности перестали вызывать доверие общества, подрывая веру в полезность научного познания и поставив под сомнение идентичность исследователей и интеллектуалов. Именно неясность перспектив гуманитарного знания, неспособность предложить новые убедительные методы анализа социальной действительности, методологическая пустота и растерянность являются

---

<sup>5</sup> *Налимов В.Н.* Возможно ли учение о человеке в единой теории знания? // *Человек в системе наук.* М., 1989. С. 84.

важной чертой современной ситуации и ассоциируются сегодня с диагнозом кризиса<sup>6</sup>.

Мир внезапно предстал лишенным всякого определенного объяснения. На месте нескольких учений, способных разложить любую сложную общественную ситуацию на серию простых схем, возникло несметное множество новых школ и направлений, носящих разные названия<sup>7</sup>.

При этом переживаемый гуманитарными науками кризис усугубляется периодически возникающими сомнениями в их научном статусе.

### **Сомнения в научном статусе гуманитарных наук и научная мода**

Главная проблема кризиса – научный статус гуманитарного знания, а точнее, его легитимность в качестве знания научного.

Гуманитарные науки нередко противопоставляются естественным и точным наукам. Сторонники «сциентизма», отождествляя науку с естественно-математическим и техническим знанием, считают, что только с помощью так понимаемой науки можно успешно решать все общественные проблемы. При этом принижаются или вовсе отрицаются гуманитарные науки как якобы не имеющие познавательного значения<sup>8</sup>. Классическим выражением сциентизма считаются слова Э. Резерфорда: «Все науки делятся на физику и коллекционирование марок»<sup>9</sup>.

В среде ученых-естественников проявляется тенденция к недооценке значимости гуманитарного знания. Например, знаменитый физик Л. Ландау заявил однажды, что «науки бывают естественные, неестественные и противоестественные». Музы-

---

<sup>6</sup> Хапаева Д. Нетрадиционная наука веселых социологов. Ответ Дины Хапаевой на рецензию Дмитрия Иванова // Критическая Масса. 2006, № 3.

<sup>7</sup> Хапаева Д. Герцоги Пятой республики // НЛЮ. 2004, № 67.

<sup>8</sup> Blackburn S. Scientism // The Oxford Dictionary of Philosophy. Oxford, 1994.

<sup>9</sup> Цит. по: Тихомиров В.Р. Что такое реальность с точки зрения физики? // Христианство и наука. VII Международные Рождественские образовательные Чтения / Сб. докладов конференции. М., 2000. С. 80.

коведение, искусствоведение, театроведение и литературоведение он считал лженауками и называл «обманом трудящихся»<sup>10</sup>.

Но даже и среди гуманитариев все чаще распространяются сомнения в научном статусе собственных штудий. Так, например, французский этнограф, социолог и культуролог Клод Леви-Стросс заявил, что «социальные и гуманитарные науки по сути дела науками не являются, а называют их так только в силу некоей семантической фикции и чаяний философов, кои до сих пор ничем не подтверждены»<sup>11</sup>.

Несмотря на очевидную важность гуманитарных наук, они, тем не менее, особенно в настоящее время, зачастую стоят перед необходимостью доказывать свое право на существование. Тот же Клод Леви-Стросс в докладе 13 марта 1964 года констатировал: «Слишком явно ощущается контраст между проявлением интереса к “основным тенденциям развития социальных и гуманитарных наук” и пренебрежительным отношением к самим этим наукам, а то и их полным забвением...»<sup>12</sup>

В то же время естественные и точные науки испытывают гораздо меньшую потребность в подобных доказательствах. Их возможности постоянно подтверждались крупными открытиями, которые поражали воображение: расшифровка генетического кода и операции с пересадкой сердца, полет в космос и атомные электростанции, лазеры, новые частицы и античастицы с парадоксальными свойствами.

Такая демонстрация успехов постоянно порождала желание совершить аналогичный рывок и на территории гуманитарных областей знания. И было сделано немало попыток такого рода – от «Математической эстетики» Дж. Биркхофа до «социальной синергетики» В.П. Бранского. Попытки эти вдохновлялись дерзкими утверждениями некоторых философов начала XX века: «Естественно-научным методом может быть исследована вся совокупность научных фактов, а не только природных явлений»<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Бессараб М.Я.* Так говорил Ландау. М., 2004. С. 53.

<sup>11</sup> Научные критерии в социальных и гуманитарных дисциплинах // *Международный журнал социальных наук (Revue internationale des sciences sociales)*. Т. XVI (1964 г). № 4.

<sup>12</sup> *Курьер UNESCO*. 2008, № 5.

<sup>13</sup> *Риккерт Г.* Границы естественно-научного образования понятий: Логическое введение в исторические науки. СПб., 1904. С. 493–494.

Однако надежды на такое развитие гуманитарных наук оказались иллюзорными. Вместо него возникла острая потребность в подражании наукам естественным. В результате в гуманитарных науках стали возникать волны научной моды – массового увлечения гуманитариев новыми теориями, возникшими в науках естественных, – информатикой, синергетикой, системным анализом и т.п.

Как и всякий социальный институт, гуманитарные науки являются культурно-историческим феноменом и подвержены воздействию многих объективных и субъективных факторов, в том числе веяний моды – волн увлечений, которым подвержена часть научного сообщества. Эта проблема, известная историкам науки с давних времен, приобрела особую остроту к концу XX века.

Мода – это социально-психологический феномен: специфическая и динамичная форма стандартизированного массового поведения, возникающая преимущественно стихийно, под влиянием доминирующих в обществе настроений и быстро изменяющихся вкусов, увлечений и т.п.<sup>14</sup>

Модность – это одновременно и «современность», и «оригинальность». Она выражает стремление к непохожести, индивидуальности, с одной стороны, и следование общему для всех «духу времени», с другой.

На бытовом уровне мода ассоциируется почти исключительно с изменениями в одежде, прическах и предметах быта. Но для нее в принципе не существует никаких границ: она распространяется на все явления культуры – искусство, литературу, политику, идеологию, спорт и пр.

Наука также знакома с этим явлением. С тех пор как она стала массовой, в ней постоянно вспыхивают волны моды – на ту или иную школу, концепцию, отдельные имена, новые термины.

Научная мода, как и мода в одежде, капризна и переменчива. Ее волны периодически накатываются на научное сообщество. Вначале возникает энтузиазм, эйфория по отношению к новым идеям, затем начинается «бум» – быстрое, без достаточной рефлексии и проверки освоение нового. За ним следует появление большого массива исследований и публикаций, тема-

---

<sup>14</sup> Парыгин Б.Д. Социальная психология: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. М., 2003. С. 294–295.

тически объединенных очередной новацией. А через некоторое время начинается отрезвление, спад, постепенное угасание интереса, уменьшение числа публикаций, упоминаний и, наконец, забвение – полное или частичное.

Обо всем этом раньше как-то не принято было говорить. Однако теперь научная мода превратилась в серьезную проблему, которую необходимо, если и не решать, то хотя бы внимательно изучать.

Могут возразить, что подобные поветрия не оказывают реального воздействия на исследовательскую работу, ибо их несерьезность хорошо известна в академических кругах. Но, если это и верно, то лишь отчасти: влияние «научной моды» сказывается по-разному в разных странах, в разных областях исследования, в разные периоды времени. Так, например, в силу исторических особенностей этот феномен особенно ярко проявляется в отечественной науке. Мода в ней, как и в одежде, регулярно приходит с Запада с запозданием в несколько лет и с таким же запозданием угасает и сменяется новой.

### **Научная мода в России**

Вообще говоря, история помнит не одно увлечение подобного рода и в Европе, но в России модные научные поветрия всегда отличались особой частотой и интенсивностью.

Дело в том, что европейская наука гораздо старше российской. Если в Европе первый этап становления университетов датируется XIV веком, то в России первый университет был создан намного позднее – лишь в XVIII веке, когда по приказу Петра I возникла «Академия наук и курьезных художеств». Тогда практически все члены российской Академии наук были иностранцами – немцами, голландцами, швейцарцами, англичанами и шведами. И хотя Устав 1747 года предписывал набирать в Академию преимущественно российских подданных, вплоть до 1917 года реальные потребности государства в научных кадрах значительно опережали возможности российской системы образования.

В результате с самого начала российская наука оказалась в зависимости от европейской. Именно из Европы дворянские юноши привозили «учености плоды». Именно европейская наука поставляла российской материал для возникновения волн научной моды. При этом западные учения и теории в России всегда

усваивались «на лету», сразу в виде суммы конечных выводов, мгновенно и решительно принимались на веру, а затем столь же категорично отвергались.

Вот один из примеров возникновения такой волны. В 1840-х годах модным учением стало гегельянство. Гегеля либо поклонялись, либо его отвергали, но все вопросы научные и общественные сводились к Гегелю. Но к середине 1850-х годов «мода» на Гегеля в России внезапно прошла, а через пять лет его имя вообще стало нарицательным для обозначения современной схоластики, принципиальной оторванности от жизни, философского оправдания политической реакции.

Со второй половины XIX столетия пошла новая волна – модными в России стали труды О. Конта, Г. Спенсера, Дж. Ст. Милля, Г. Бокля и др. позитивистских авторов. Обозначилось стремление обществознания обрести такой же высокий «статус», каким обладали естественные науки: математика, физика, химия, физиология, медицина, биология. К 60–70-м годам позитивизм, сведенный к примитивному культу естествознания, сделался в России новым модным поветрием, что отражено, например, в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Знаменем вульгарно-материалистических взглядов героя романа – Базарова – стала книга немецкого естествоиспытателя Л. Бюхнера «Материя и сила». Книга эта после была чрезвычайно модной в России, выдержав до 1905 года 17 изданий.

Затем российская гуманитарная интеллигенция увлеклась теориями А. Сен-Симона, Ж. Фурье, Л. Фейербаха и К. Маркса, да так самозабвенно, как никто и никогда не был увлечен ими на родине этих теоретиков.

В свое время В. Белинский следующим образом характеризовал подобные особенности некоторых российских гуманитариев: «Многим из них (исключения редки) стоит ...вычитать готовую теорию или фантазию о чем бы то ни было, – и они уже твердо решаются видеть оправдание этой теории или этой фантазии в самой действительности, – и чем более действительность противоречит их любимой мечте, тем упрямее убеждены они в ее безусловном тождестве с действительностью. Отсюда игра словами, которые принимаются за дела, игра в понятия, которые считаются фактами...»<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Белинский В.Г. Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 30.

Несколько подробнее описывал научную моду в России XIX века историк культуры Д.Н. Овсяннико-Куликовский: «Переход от Гегеля к Фейербаху совершился еще в 40-х годах. ... С конца 50-х годов наступила очередь материалистической философии Малешота и Бюхнера, зачинался культ естественных наук... Но очень скоро, уже в половине 60-х годов, Бюхнер, Малешот и Карл Фохт отгесняются Огюстом Контом, – наступает продолжительная (до 80-х годов) эра господства позитивной философии, ...приведенной в связи с идеями дарвинизма и с социализмом Карла Маркса. Этот синтез... образует господствующую в 70-х годах идеологию, в которой многое осталось бы непонятным, например, Дарвину или Дж. Ст. Миллю, и заставило бы Ог. Конта перевернуться в гробу...

Таким же “эпидемическим” путем возник и распространился “марксизм” 90-х годов... То же самое мы скажем и об идеализме и мистицизме, подготовлявшихся исподволь с 80-х годов и выступивших в качестве очередных идеологий в первых годах текущего столетия»<sup>16</sup>. На рубеже веков модным стало творчество Ф. Ницше и его идейных учителей – А. Шопенгауэра и Гартмана. За этим последовало многолетнее увлечение оккультными науками.

Вся эта чехарда модных увлечений в России никогда не прекращалась, вызывая раздражение у трезвомыслящих интеллигентов. «Быстросменному увлечению модными европейскими учениями должна быть противопоставлена традиция», – тщечно взывал Н.А. Бердяев в 1909 году<sup>17</sup>. А.П. Чехов так иронически описал процесс возникновения очередной модной научной волны в России: «Какой-нибудь тупой немец откроет эти клеточки где-нибудь в височной доле мозга, другой не согласится с ним, третий немец согласится, а русский пробежит статью о клеточках и закатит реферат в “Сев[ерном] вестн[ике]”, “Вестник Европы” начнет разбирать этот реферат, и в русском воздухе года три будет висеть вздорное поветрие, которое даст тупицам заработок и популярность, а в умных людях поселит одно только раздражение»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Овсяннико-Куликовский Д.Н. Несколько отрывков из статьи «Психология русской интеллигенции», посвященной Чаадаеву // Вехи. Сб. ст. о русской интеллигенции. М., 1910.

<sup>17</sup> Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Там же. М., 1909.

<sup>18</sup> Чехов А.П. Письмо А.С. Суворину. 10 ноября 1888 г. // Собр. соч.: в 12-ти т. Т. 12. Избранные письма. С. 130.

Таким образом, в течение всего XIX века российская гуманитарная наука увлекалась модными течениями, постоянно демонстрируя «некий комплекс, совмещавший ощущения запаздывания и вторичности с ожиданиями, надеждами и амбициями»<sup>19</sup>.

Но и в Советской России волны научной моды не улеглись сразу. Так, в первое послереволюционное десятилетие возникла научная мода на фрейдизм. Психоаналитические построения З. Фрейда легко вписывались в систему вульгарного материализма, так как срывали таинственный покров с человеческой психики. Весьма импонировал большевикам и атеизм Фрейда. Идеями Фрейда увлекались даже ведущие идеологи большевизма – Л. Троцкий и К. Радек. Труды Фрейда получали одобрительные отзывы крупных ученых, в частности М. Бахтина и Л. Выготского. Правда, скептически настроенный В. Ленин еще в 1920 году предупреждал: «Упоминание в брошюре гипотез Фрейда придает ей как будто “научный” вид, но все это кустарная пачкотня... Теория Фрейда сейчас тоже своего рода модная причуда...»<sup>20</sup>.

Но скепсис «вождя пролетариата» несколько не воспрепятствовал распространению моды, и в 20-е годы возникли такие учреждения, как, например, Государственный психоаналитический институт, в котором начинал работать известный психолог А.Р. Лурия. Действовало и созданное еще в 1910 году «Русское психоаналитическое общество». С 1920 по 1925 год в России были изданы все основные труды Фрейда.

Окончательный синтез марксизма и фрейдизма в советской России не состоялся только из-за политического поражения Троцкого – главного патрона психоаналитического движения в стране, которое оказалось слишком тесно связанным с его именем. С 1929 года – года «великого перелома», происшедшего не только в политике, но и в науке, – произошло отречение от идей Фрейда, и его теории подверглись забвению.

Затем наступило тотальное господство «единственно верного учения», когда всем стало не до модных увлечений. В условиях господства ортодоксальной марксистско-ленинской философии между учеными России и Запада опустился «железный

---

<sup>19</sup> Кемеров В.Е. О философской моде в России // Вопросы философии. 2000, № 11.

<sup>20</sup> Цит. по: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. Т. 5. М., 1970. С. 41.



занавес». Идеология теперь полностью господствовала не только в гуманитарных науках, но подбиралась и к тому, чтобы «подмять» под себя физику, биологию и химию.

Справедливости ради стоит заметить, что идеология несколько не мешала, например, математике: начиная с работавшего в Петербургской академии Л. Эйлера и кончая советскими временами, российские математические школы были традиционно очень сильны. Но с гуманитарными науками дело обстояло гораздо хуже. В них главенствовали такие области «знания» («марксистско-ленинская философия», «научный коммунизм» и т.п.), которые на Западе и наукой-то не считались. И напротив, не признавались генетика, кибернетика и социология, рассматривавшиеся на Западе в качестве полноценных наук. «Марксистская социология», «марксистская психология» и т.д. агрессивно противопоставляли себя идеологически неангажированным вариантам одноименных наук<sup>21</sup>.

Однако со второй половины 50-х годов коммунистические максимы стали постепенно утрачивать актуальный смысл. К «священному квадриуму» марксизма-ленинизма, включавшему в себя «историю партии», «диалектический и исторический материализм», «политическую экономию» и «научный коммунизм», гуманитарии все чаще стали относиться с неприязнью<sup>22</sup>. Начиная примерно с 60-х годов российская гуманитарная наука стала пытаться вырваться из-под власти догматического стереотипа.

Однако любые попытки постулировать независимость научной истины становились «диссидентством» по отношению к властным партийным структурам и самой идеологизированной атмосфере. Героические попытки гуманитариев-одиночек доказать отсутствие противоречий между диалектикой и теорией относительности, теорией информации и принципом дополненности, кибернетикой, семиотикой и генетикой, как правило, заканчивались плачевно для таких «ревизионистов»<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Юревич А.В., Цапенко И.П. Глобализация российской науки // Вестник Российской Академии Наук. 2005. Т. 75. № 12. С. 1098–1106.

<sup>22</sup> Подвойский Д. Гуманитарии в «негуманитарном мире» // Положение наук о человеке, культуре и обществе. Полит. РУ. 16 мая 2009 года

<sup>23</sup> Каган М.С. Методологические проблемы современной философии // Vita Cogitans: Альманах молодых философов. Вып. 1. СПб., 2002. С. 28–48.

А «ревизионистами» становились те представители гуманитарного знания, кто еще в студенческие годы настрадался от курсов «научного коммунизма». Они видели выход из научного тупика в «подключении» своего знания к различным новым дисциплинам, возникавшим в научном мире, – к реальным или иллюзорным достижениям футурологии, структурной лингвистики, кибернетики, информатики, синергетики, системотехники и т.п. Идеалом научности для них стали «точные науки» и прежде всего – физика и математика, свободные от идеологического прессинга.

Своеобразный «ренессанс» в период хрущевской «оттепели» происходил в форме заимствования идей и подходов, выработанных в Европе и Америке. Техника такого заимствования превратилась после выхода работы Г. Осипова «Современная буржуазная социология: Критический очерк» (1964) в особый жанр теоретизирования. Например, «такие “критики” западной социологии, как И. Кон, В. Ядов, Ю. Давыдов и многие другие, анализируя зарубежные работы, добывали для собственных исследований и исследований коллег концептуальный материал – теоретические модели, эмпирические методики, которые часто выдавались советскими социологами за собственные разработки, поскольку заимствование идей “буржуазных” исследователей могло быть признано “идеологической диверсией”»<sup>24</sup>. Теоретические поиски были фактически под запретом, поскольку статус единственно верной теории был закреплен за сталинской версией исторического материализма.

В 1985 году грянула «перестройка», которая ознаменовалась своего рода гуманитарным «квазиренессансом». За не очень понятным словом «перестройка» стояло другое, более важное для гуманитариев слово: «гласность». Идеологический контроль исчез, репрессированные в прошлом науки были реабилитированы, открывались новые кафедры и факультеты, учреждались журналы, делались переводы, издавалась и переиздавалась вновь обретенная классика, писались новые учебники<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Иванов Д.* Рецензия на книгу: Хапаева Д. Герцоги республики в эпоху переводов. Гуманитарные науки и революция понятий. М., 2005 // Критическая Масса. 2006, № 2.

<sup>25</sup> *Подвойский Д.* Гуманитарии в «негуманитарном мире» // Положение наук о человеке, культуре и обществе. Полит. РУ. 16 мая 2009 года.

Казалось бы, открылись все возможности для свободного научного творчества. Но, оказавшись в новой реальности, многие гуманитарии, особенно бывшие преподаватели таких дисциплин, как «научный коммунизм», «научный атеизм», «история КПСС», «политэкономия социализма» (а их было довольно много), просто растерялись. Теперь они были вынуждены заниматься новыми для них предметами, относящимися уже к сфере не идеологии, а научного познания. И, становясь культурологами, политологами, социологами, религиоведами, они привносили в научное сообщество свою ментальность, прежде всего отсутствие навыков самостоятельного мышления.

К тому же, воспользовавшись неразберихой, в эту сферу вторглись журналисты, публицисты, полупрофессиональные и вовсе непрофессиональные деятели. Они вытеснили запаздывающую информацию профессионалов собственной, поверхностной, однако быстрее доходящей до «потребителя». В результате был фактически дискредитирован авторитет всей прежней гуманитарной науки. Внезапное освобождение от многолетнего диктата «идеологических наук», открытие многоцветья западного обществоведения вызвало сумятицу в умах гуманитариев. Возникли настроения, подрывающие веру в науку, сеющие пессимизм, скепсис. «Получило широкое распространение мнение, в соответствии с которым теряется принципиальное различие между знанием и незнанием, между истиной и ложью, между наукой, ненаукой и псевдонаукой»<sup>26</sup>.

Из-за «железного занавеса» и традиционно слабого знания иностранных языков большинство российских гуманитариев было практически незнакомо с реальными проблемами и достижениями западного обществоведения. И когда «занавес» внезапно упал, в Россию вместе с импортными товарами мощным потоком хлынули и импортные идеи.

Пафос деятельности переводчиков и издателей был одним и тем же: заменить «нашу идеологию» на «их науку».

В одном только 1999 году было переведено на русский язык 424 книги по философским наукам, социологии и психологии<sup>27</sup>. Если ранее в статьях и книгах российских гуманитариев

---

<sup>26</sup> Лекторский В.А. Псевдонаучное знание в современной культуре. Материалы «Круглого стола» // Вопросы философии. 2001, № 6.

<sup>27</sup> Печать Российской Федерации в 1999 году: Статистический сборник // Рос. кн. палата / Под ред. Г.И. Матрехина. М., 2000. С. 26, 44, 38.

преобладали ссылки на Маркса и Ленина, то теперь в них запестрели новые имена: М. Вебер и Зиммель, Э. Дюркгейм и Мосс, З. Фрейд и К. Юнг, Гуссерль и Хайдеггер, Витгенштейн и Поппер, Уайтхед и Рассел, Сартр и Фуко, Ортега-и-Гассет и Унамуно, Й. Хейзинга и Ф. Бродель, Мизес и Хайек, Кейнс и Шумпетер, Малиновский и Леви-Стросс, Т. Парсонс и Р. Мертон, Бурдьё и Луман. Российские гуманитарии бросились читать все подряд, наверстывая упущенное. И по мере появления каждой новой книги вспыхивала волна ее цитирования и комментирования.

Но этот «посттоталитарный сценарий» развития гуманитарных наук оказался не слишком удачным. Переводы не решили проблему. Они не принесли с собой ничего, что стало бы заменой диамата и истмата в качестве парадигмы в России. Надежды на замещение доморощенного догматизма импортным знанием не оправдались.

Зато теперь решение традиционных проблем истории, социологии, этнографии и психологии стало казаться чем-то устаревшим, несовременным. Разразилась конкурентная борьба разного рода теоретико-методологических конструкций за «святое место» доминирующей парадигмы, утраченное марксистской платформой. В условиях нарастания числа концепций, претендующих на роль общей теории, научное сообщество столкнулось с практически неразрешимой проблемой выбора одной наилучшей, которая была бы универсальной методологической основой исследовательской работы.

Одновременно началась борьба и за ресурсы: нужно было срочно утверждать свой статус в очень зыбкой среде. А для этого потребовалось открывать или переименовывать кафедры, факультеты, направления подготовки студентов, диссертационные советы, убеждать в целесообразности таких мер академическое и вузовское начальство. Годы реформ, помимо всего прочего, отмечены в нашей науке большим количеством новообразований – появлением более 200 новых академий, трудно исчислимого количества независимых исследовательских центров и институтов, и т.п. В этих же целях приходилось придумывать «новые науки» и «науки-гибриды», о которых до этого никто ничего не слышал<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> *Подвойский Д.* Гуманитарии в «негуманитарном мире» // Положение наук о человеке, культуре и обществе. Полит. РУ. 16 мая 2009 года.

Но было и еще одно обстоятельство, подталкивающее гуманитариев к следованию научной моде. Речь идет об их давней мечте – хоть в чем-то сравняться с авторитетом естественных, прежде всего «точных» наук. Однако получить результаты, сопоставимые с тем, что было достигнуто в естествознании, гуманитарии так и не смогли<sup>29</sup>. В этих обстоятельствах некоторые из них испытывали комплекс неполноценности, а это также способствовало возникновению волн модных увлечений.

Стремясь найти новые ориентиры, исследователи нуждались в некоем «теоретическом компасе», который объяснил бы, куда надо двигаться. Все ожидали появления какой-нибудь новой, все объясняющей «метанауки» из арсенала западных теорий.

К этой роли более всего подходили такие детища научнотехнической революции, как кибернетика, теория информации, учение о системах, наконец, синергетика. Все они вырастали из изучения закономерностей материального мира, однако всякий раз объявляли себя «метанауками», способными объяснить все. Свои выводы они считали отнюдь не локальными, естественнонаучными, а универсальными, общенаучными, т.е. распространяющими свое действие и на явления внеприродные – социальные и культурные.

Вот почему становление упомянутых дисциплин всякий раз сопровождалось вспышками массового энтузиазма, которые принимали эпидемический характер. В каждой новации всякий раз видели радикальную концептуальную революцию, не задумываясь над тем, насколько разительно отличались ее грандиозные намерения от сравнительно скромных результатов осуществления.

Вообще говоря, в науке переход от одной парадигмы к другой – результат последовательного накопления фактов и данных, не укладывающихся в общепринятую научным сообществом парадигму, и в результате – накопление количественных изменений ведет к смене парадигм<sup>30</sup>. В условиях же возникновения модной науки все происходит иначе. Здесь бросается в глаза факт одномоментности и единодушия принятия новых идей.

Чехов писал о всего-навсего трех годах «вздорного поветрия», в течение которого удерживалась дореволюционная науч-

---

<sup>29</sup> Подвойский Д. Гуманитарии в «негуманитарном мире» // Положение наук о человеке, культуре и обществе. Полит. РУ. 16 мая 2009 года.

<sup>30</sup> См.: Кун Т. Структура научных революций. М., 1975.

ная мода. Однако во второй половине XX века эти процессы стали более продолжительными. Теперь очередной период «научного бума» стихал примерно лишь через десять лет, когда научное общество начинало «успокаиваться», споры стихали, и недавние энтузиасты постепенно покидали ставшую привычной область.

### **Реакция России на кризис гуманитарных наук: появление культурологии**

Не всегда в Россию научная мода приходила с Запада. Были и исключения. Мало того, случалось и ровно наоборот: скажем, на Западе вовсе не слыхали о такой науке, а в России она распространилась со скоростью пандемии.

Такое произошло в России в начале 90-х годов, когда «сверху» была создана «культурология» – новое направление высшего образования и общеобразовательная дисциплина. Речь шла в данном случае об изобретении сугубо отечественном, не имеющем аналогов в других странах как в прошлом, так и в настоящем.

Основной причиной происшедшего стала обострившаяся проблема занятости и трудоустройства большого числа преподавателей упраздненных «перестройкой» идеологических дисциплин. В 1990–1991 учебном году «История КПСС», «Научный коммунизм», «Марксистско-ленинская философия» и «Научный атеизм» были разом изъяты из программы вузов, и целая армия оставшихся не у дел преподавателей этих дисциплин, включавшая многочисленных обладателей ученых степеней, была вынуждена искать новую работу. Большинство из них и стали первыми культурологами.

Главным заказчиком нового «культурологического» знания была система образования. Когда из вузовских программ были убраны все «марксистские» курсы, то на культурологию обратили внимание как на дисциплину, способную заменить прежнюю «метанауку» – «исторический материализм». Вот тогда-то в инструкторном письме Госкомвуза 1993 года в разделе «Общие гуманитарные и социально-экономические дисциплины» под номером три и появилась новая дисциплина – «культурология»<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> *Соколов Е.Г.* Мета-до-логия (методологии) культурологии // Формирование дисциплинарного пространства культурологии. Материалы научно-методической конференции. 16 января 2001 года, Санкт-Петербург. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. Серия “Symposium”. Вып. 11. СПб., 2001. С. 163–189.

От нее ожидали, что она станет «общей теорией всего», т.е. безграничным по своему размаху обществоведением, аналогичным упраздненному истмату.

С 1996 года культурология была введена в номенклатуру специальностей Миннауки и ВАК РФ, были учреждены ученые степени доктора и кандидата культурологии, стали открываться диссертационные советы по культурологическим специальностям. На основе расформированных кафедр «научного коммунизма» повсеместно создавались кафедры «теории и истории культуры» (так же как кафедры «религиоведения» на основе кафедр «научного атеизма»). Одновременно создавались первые учебники по «общеобразовательной культурологии». Всего только за 5 лет (1995–2000) было издано 1147 «культурологических» работ, присвоено более сотни степеней<sup>32</sup>. С середины 90-х годов на прилавки книжных магазинов выплеснулась лавина всевозможных пособий, учебников, методических рекомендаций по «культурологии».

Многие институтские курсы культурологии представляли собой лишь краткий курс истории культуры, и вскоре студенты технических вузов, где культурология заменила «историю партии», стали относиться к ней с тем же недоверием<sup>33</sup>.

Так что же собой представляла новосозданная наука?

В Оксфордском словаре указывается на то, что слово «kulturologie» впервые использовал немецкий ученый В. Оствальд в 1913 году. Спустя десятилетия термин «culturology» употребил в 1949 году американский антрополог Л. Уайт (1900–1975). После чего термин «культурология» встречался в научной литературе всего несколько раз – в 1949, 1956 и 1957 годах.

Известна и некая методология, связанная с именем Л. Уайта. Он рассматривал культуру в качестве самодостаточного процесса, а культурные факторы (институты, идеологии и технологии) – в качестве независимых от «не-культуры» факторов – от климата, человеческого тела, наших желаний и целей<sup>34</sup>. Пара-

---

<sup>32</sup> *Филатова Н.* О бедной науке замолвите слово. Культурология – лженаука или не «лже»? // Сегодня. 2000, № 128, 16 июня.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Основные свои идеи Л. Уайт изложил в трех работах: «Наука о культуре» (1949), «Эволюция культуры» (1959), «Понятие культурных систем: ключ к пониманию племен и нации» (1975). Большое значение для распространения его концепции имел и ряд статей. Наиболее

доксально, но факт – именно в США культурология ныне особо непопулярна.

Никаких иных имен, течений, научных школ и концепций «культурологии», упоминаемых в разделах Оксфордского словаря о более солидных и устоявшихся дисциплинах, скажем, о социологии или психологии, ни в этом, ни в другом справочном издании обнаружить не удастся. Это свидетельствует, видимо, о том, что культурология на Западе в общепринятом смысле не существует.

Конечно, проблемы культуры давно изучались во всех странах в соответствии с их научными традициями, особыми проблемами и идеологиями. Но «культурология» как отдельная дисциплина не имеет аналога в образовании и науке западных стран<sup>35</sup>. Там известна лишь «культурная антропология», изучающая определяемое культурой функционирование общества у различных народов. Иногда там пишут еще о «культурализме», «исторической школе», истоки которых были заложены Фр. Боасом и развиты Э. Сапиром, А. Кребером, Р. Бенедикт, М. Мид, М. Херсковицем и др.

Несмотря на это в России все 1990-е годы были посвящены попыткам превращения культурологии в некую «супернауку» обо всем человеческом, сверхприродном, претендующую на роль абсолютного интегратора всего философского, социально-научного и гуманитарного знания. При этом «история культуры» сшивалась из фрагментов чисто исторических и историко-искусствоведческих, а теоретическая часть – из обрывков философского, социологического, историсософского и политологического характера. В результате такого «строительства» оказалось, что «культурология существовала всегда. Поэтому и Будда, и Конфуций, и Платон, и Заратустра, и Экклезиаст могут быть названы первыми культурологами»<sup>36</sup>.

Однако многообразие существующих в научном обиходе дефиниций культуры не позволяет сослаться на понятие «культура» как на какое-то однозначное определение объекта и пред-

---

известные из них – «Культурология», опубликованная в престижном американском журнале «Сайенс» (1958) и вошедшая в международную энциклопедию социальных наук, и статья «Энергия и эволюция культуры». (Американский антрополог. 1943, № 3.)

<sup>35</sup> Соколов Э.В. Четыре «науки» XXI века // Человек. 2002, № 1.

<sup>36</sup> История создания и основные этапы развития кафедры культурологии СГТУ. Интернет// <http://cultstudies.com/>



мета культурологии<sup>37</sup>. А если принять широкое определение культуры как всего, что создано руками и разумом человека, т.е. «искусственного» и противостоящего природе, то никакого предмета науки мы не получим.

Естественно, что все определения предмета «культурология», содержащиеся в российских учебниках, выглядят либо банальными общими местами, либо произвольными авторскими мнениями<sup>38</sup>. Теорий культуры ныне столько, сколько крупных ее исследователей, нет никаких фиксированных методов и предмета культурологии, каждая оригинальная теория культуры задает свой подход и предмет. Так, например, известны «семиотические» версии культуры (Ю. Лотман), «литературоведческие» (С.С. Аверинцев), «диалогические» (В.С. Библер), «исторические» (Л.Н. Баткин, А.Я. Гуревич), «методологические» (А. Кребер, К. Клакхон), «антропологические» (М. Мид) и т.д. И внутри каждой версии понимание «культуры» существенно отличается. Неизвестно никаких специфических культурологических методов, в отличие от антропологических, социологических, психологических, семиотических и др.

Таким образом, культурология изучает «культуру», значения которой меняются от «сельскохозяйственного возделывания» до абстрактного понятия, характеризующего всю человеческую общность. Самое расхожее определение: культура – это все, что создано и имеет отношение к человеку («часть окружающей среды, созданная самим человеком»). Но именно это позволяет «культурологии» захватывать все науки, занимающиеся изучением человека и продуктов его жизнедеятельности, прежде всего – историю и философию, филологию, искусствоведение и психологию. Возникает поле, неисчерпаемое для научной деятельности. Едва ли найдется такая специальность общественного профиля, выходцы из которой не подвизались бы на вновь созданной культурологической ниве.

В результате ученый, называющий себя культурологом, заведомо оказался противопоставлен коллегам более узких специализаций и неизбежно встретился с обвинениями в «нарушении границ». И зачастую обвинения специалистов смежных облас-

---

<sup>37</sup> Флиер А.Я. Современная культурология: Объект, предмет, структура // *Общественные науки и современность*. 1997, № 2.

<sup>38</sup> Соколов Э.В. Четыре «науки» XXI века // *Человек*. № 1, 2002.

тей имеют основания<sup>39</sup>. Ведь культура уже давно и обстоятельно изучается солидными, методологически ориентированными науками: археологией, историей, этнографией, антропологией, экономикой, социологией, политологией, лингвистикой и множеством предметно-ориентированных областей знания, таких как история и теория музыки, театра, общественного мнения, семьи, государства, хозяйства<sup>40</sup>.

Но теперь, поддаваясь некоторой «научной моде» и пользуясь свободой в силу еще не разработанного поля междисциплинарного исследования, культурологами называют себя все кому заблагорассудится. Преподавание данной дисциплины часто осуществляют исключительно далекие от нее специалисты. Особенно часто это проявляется в средних учебных заведениях, где, к примеру, ведут «культурологические занятия» инженеры, физики, фармацевты и т.д. Причем сами они полагают свои знания вполне достаточными<sup>41</sup>.

Однако нацеленность на неопределенный предмет изучения в конечном счете сыграла против культурологии. Серьезный кризис наступил в 2000 году, когда Министерство по делам науки и изобретений издало приказ, «закрывающий» культурологию в качестве самостоятельной науки как не оправдавшей социальный заказ.

Взрыв возмущения культурологов, уже успевших написать толстые книжки и защитить диссертации по этой дисциплине, а также негативная позиция Министерства образования и культуры привели к отмене этого приказа и выработке компромиссного решения. Культурология была восстановлена в виде двух специальностей (теория и история культуры и музееведение, охрана памятников истории и культуры). Возобновлены защиты диссертаций по культурологическим наукам.

---

<sup>39</sup> *Сулова Е.Э.* Культуролог как маргинал в науке // Формирование дисциплинарного пространства культурологии. Материалы научно-методической конференции. 16 января 2001 года, Санкт-Петербург. Санкт-Петербургское философское общество. Серия “Symposium”. Вып. 11. СПб., 2001. С. 205–209.

<sup>40</sup> *Соколов Э.В.* Четыре «науки» XXI века // Человек. № 1, 2002.

<sup>41</sup> *Сулова Е.Э.* Культуролог как маргинал в науке // Формирование дисциплинарного пространства культурологии. Материалы научно-методической конференции. 16 января 2001 года, Санкт-Петербург. Санкт-Петербургское философское общество. Серия “Symposium”. Вып. 11. СПб., 2001. С. 205–209.

Но хотя в 2006 году в Петербурге прошел Первый Российский культурологический конгресс и в 2006 году была торжественно учреждена Ассоциация культурологов России, стало более или менее ясно, что новая «супернаука» не состоялась – объединения гуманитарных направлений в единую науку так и не произошло<sup>42</sup>.

### **Реакция Запада на кризис гуманитарных наук: постмодернизм**

Под воздействием инновационных технологий, глобализации и других факторов действительности система общественных связей приобрела ранее небывалый динамизм, в котором с невиданной силой обнаружились плюрализм и релятивность общественных отношений. Фундамент модернистского видения мира – вера в способность разума понять общество в рамках единой концепции – оказался подорванным.

Те два столпа, которые поддерживали мир после Второй мировой войны, начали колебаться и рушиться. С одной стороны, в таких странах, как Франция, Германия, Америка, под вопрос ставилась легитимность колониальных и империалистических претензий, которые уже не соответствовали взглядам людей, прежде всего молодых. С другой стороны, в результате волнений, которые возникали в Варшаве, в Праге, ставился под вопрос реально существующий коммунизм как противовес капитализму.

Неожиданно «новые левые» и на Востоке, и на Западе увидели единый тоталитарный и репрессивный мир, лежащий во зле, страдающий одними и теми же пороками. Формы этой репрессии на капиталистическом Западе и на коммунистическом Востоке различались несильно: как различаются прямой террор и манипулятивная промывка мозгов. Но назначение ее представлялось одинаковым: отбить охоту к великим освободительным проектам, заставить уважать статус-кво. В то время как капиталистический Запад и коммунистический Восток вели холодную войну друг с другом, «новые левые» исполнились решимости снять это фальшивое единоборство двух форм «единого тоталитарного общества» и противопоставить ему новый единый пост-

---

<sup>42</sup> Флиер А.Я. Краткая история культурологии в России. Интернет // <http://hischool.ru/shc.html>.

тоталитарный проект. В этом стремлении «новых левых» ощущалась энергетика давнего освободительного импульса.

Эта новая ситуация породила поколение контркультуры. Ее врагом стала не просто техническая цивилизация, а технократия, понимаемая как власть «спецов» над одураченным народом. Теоретик контркультуры – американский социолог Теодор Роззак – ввел даже термин «технократический тоталитаризм». Наиболее действенное средство противостояния ему он видел в возрождении древних практик экстатического общения с миром, органического слияния с ним<sup>43</sup>.

В этих условиях и разразился в 1968 году политический кризис во Франции. Непосредственным толчком к нему послужили события в мае–июне 1968 года – студенческие и профсоюзные волнения, самая массовая и самая длительная в истории Франции всеобщая забастовка. Захват студентами университетского административного корпуса в Нантере под Парижем. Эти протесты перерастали в открытые столкновения с полицией на улицах университетских городков.

Вот тут-то и наступила пора выступить на арену «постмодернизму». Интеллектуалы испытали тогда настоящий шок. Философ-экзистенциалист Жан-Поль Сартр стал участником революции во Франции 1968 года, можно даже сказать, ее символом: бунтующие студенты, захватив Сорбонну, впустили внутрь одного только Сартра.

Постмодернизм – это более или менее прямая реакция на студенческие беспорядки 68-го года. Его «идейный отец», Мишель Фуко, вернулся из Туниса вскоре после того, как студенческие волнения в мае 1968 года достигли своего апогея. Беспорядки произвели на Фуко неизгладимое впечатление. «Что мы называем постмодернити?.. Я должен сказать, что затрудняюсь ответить на этот вопрос, поскольку никогда ясно не понимал, что означает слово “модернити”». Эти слова принадлежат Мишелю Фуко – человеку, ставшему в известном смысле идеологическим отцом современного постмодернизма. Они сказаны им для констатации реального противоречия, от которого не может избавиться теория, в последние десятилетия столь активно претендовавшая на статус наиболее современной доктрины современной эпохи.

---

<sup>43</sup> *Roszak Theodore*. The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition. University of California Press, 1995.

А «застрельщиками» массовых выступлений явились тогда студенты Нантского университета, того самого, где преподавал социологию один из «отцов» постмодернизма Жан Бодрийяр. В 1968 году впервые вышла его «Система вещей», которая принесла ему «постмодернистскую» славу<sup>44</sup>. Книга представляла собой развернутую критику «общества потребления», ставшую основой проблематики его дальнейшего творчества. В те же годы преподавал в ряде лицеев, затем в Лионском университете и в Сорбонне другой «столп» постмодернизма Жиль Делез. А в 1963-м был изгнан из Французского психоаналитического общества Жак Лакан, основатель Парижской школы фрейдизма.

Все упомянутые мыслители независимо друг от друга решили, что настала пора создавать новые концептуальные схемы интерпретации культуры, которые по своей эксцентричности не уступали бы характеру переломной эпохи. Именно такие схемы и начали складываться в 70-е годы на основе структурализма и постструктурализма, а также различных вариантов психоанализа. Но развитие этих подходов потребовало и «новой маркировки». Так появилось обозначение этой теоретической позиции как «постмодернизма». Возникнув на волне социальных трансформаций 60-х, постмодернизм быстро стал весьма привлекательным течением в гуманитарных науках, воплотившим революционные ожидания того времени.

Родившись вначале как феномен художественной культуры и осознав себя сперва как литературное течение, постмодернизм был затем отождествлен с одним из стилистических направлений архитектуры второй половины века и только где-то на рубеже 70–80-х годов стал оцениваться как выражение интеллектуального и эмоционального восприятия эпохи. Главным экспортером идей стало литературоведение, претендующее с тех пор на ведущие позиции в гуманитарном знании.

Но статус «учения» постмодернизм получил лишь в 80-е годы – прежде всего благодаря работам Жан-Франсуа Лиотара, распространившего дискуссию о постмодернизме на область философии. В известной работе «Состояние Постмодерна» (1979) он утверждал, что наш век с его постсовременным состоянием отмечен «скептицизмом по отношению к метанарративам». Эти «метанарративы» – часто «великие повествования» – являются

---

<sup>44</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001.

грандиозными, крупномасштабными доктринами и философиями мира, типа исторического прогресса, познаваемости всего наукой, или возможности абсолютной свободы... Упрощая до крайности, мы считаем «постмодерном» недоверие в отношении метанарративов<sup>45</sup>.

Рассматривая главные идеи постмодернизма, невольно отмечаешь, что это – конгломерат заимствований из других, совершенно различных направлений мысли. Вот, например, одна из них – «Культура как система знаков. – Идея культуры как системы знаков есть первая и главная идея постмодернизма»<sup>46</sup>. Но при чем здесь постмодернизм? Теория знаков (или семиотика) – это серьезная, вполне рациональная наука, никак не связанная с постмодернистскими идеями<sup>47</sup>.

А вот и еще одна идея: «Мир как текст» – один из наиболее известных тезисов постмодернизма. «В постмодернизме вся реальность мыслится как текст, дискурс, повествование». И опять-таки – при чем здесь постмодернизм? Идея «Мир как текст» возникла еще в начале XX века у русских символистов. «Во взглядах и творчестве русских символистов представления о природе художественного текста занимают особое место. Если писатели одних направлений воспринимали текст как модель внетекстовой действительности – стремились организовать его по законам, подобным законам этой действительности, то для символистов дело обстоит прямо противоположным образом: реальности приписываются свойства художественного текста.

Мир с этих позиций предстает как иерархия текстов. На вершине располагается отражающий мифологическую природу мира универсальный Текст – текст высшего уровня. Стремясь воссоздать архаически-мифологическое мирозерцание, символисты осмысливают этот Текст и как глобальный «миф о мире», и как самое «мистическую реальность» – объективную сущность мира, как знак и денотат одновременно»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Лиотар Жан-Фр. Состояние Постмодерна. М.; СПб., 1998.

<sup>46</sup> Судас Л.Г. Постмодернизм. Интернет // <http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html>

<sup>47</sup> См., напр.: Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов / Под ред. Ю.С. Степанова. М., 1982; Пирс Ч. Логические основания теории знаков. СПб., 2000.

<sup>48</sup> Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избр. тр. В 3-х кн. Кн. 3.: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 97–102.

Еще одно важное понятие постмодернизма – «децентрация». Но при чем здесь постмодерн? Ведь понятие децентрации – одно из ключевых в концепции генетической эпистемологии швейцарского психолога Ж. Пиаже (1896–1980), используемое для анализа процессов социализации, когнитивного и морального развития личности<sup>49</sup>.

Этот анализ можно продолжать и далее, но и без того ясна эклектичность постмодернизма.

Своего пика постмодернистское мироощущение достигло на Западе в 80-е годы, причем оно было двойственным: с одной стороны, уже ощущалась бессмысленность постмодернистских представлений, с другой – ничего нового им на смену не пришло. Несмотря на это, постмодернизм втягивал в поле своего воздействия все новые сферы культурного сознания.

К середине 80-х годов, несмотря на то, что интерес к соответствующим проблемам поддерживался на исключительно высоком уровне, эта доктрина по-прежнему была отягощена внутренними противоречиями. Попытки преодолеть неструктурированность теории, предпринятые в этот период, в наибольшей степени продемонстрировали всю степень ее несовершенства. Другим моментом «развития» доктрины стало внесение дополнительной путаницы в применяющуюся терминологию.

В целом же, как подытоживает исследователь, «попытки модернизировать постмодернистскую теорию не кажутся нам сегодня плодотворными; каждая из них уводит сторонников этого направления все дальше по пути малопродуктивного жонглирования понятиями, и здесь открывается широкая и светлая дорога безудержной социальной демагогии, перспективы которой настолько отчетливы, что заставляют многих авторов высказывать уже не столько критические, сколько уничтожительные оценки этому идеологическому течению»<sup>50</sup>.

В 1996 году профессор физики из Нью-Йорка Ален Сокал опубликовал в журнале «Social Texts» статью под названием «Нарушая границы: к трансформативной герменевтике квантовой гравитации». Речь шла о радикальном философском переломе, связанном с развитием в науке теории квантовой гравита-

---

<sup>49</sup> Емельянов Е.Н. Социальная психология. Словарь. М., 2005.

<sup>50</sup> Иноземцев В.Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998, № 9. С. 27–37.

ции. Статья изобиловала ссылками на Эйнштейна, Бора, Лака-на и Деррида.

Авторитетное гуманитарное издание санкционировало выход этой статьи в свет, многие рецензенты восторженно усмотрели в размышлениях Сокала достойное продолжение постмодернистского дискурса.

Но как только за статьей признали «постмодернистскую» ценность, в том же журнале А. Сокал опубликовал еще одну статью, в которой заявил, что «нарушая границы – чистейшей воды пародия, обычный розыгрыш, где в связной грамматической форме провозглашается сущая околесица». Тем самым Сокал рассчитывал раскрыть глаза общественности на истинную суть постмодернизма<sup>51</sup>.

В аннотации было подчеркнуто, что книга комментирует использование специальных терминов философами, которое оказывается мистификацией, и делает вывод о том, что за постмодернистским жаргоном и видимой научной эрудицией ничего нет: «мы хотим внести свою лепту, ограниченную, но оригинальную, в критику постмодернизма»<sup>52</sup>. Как пишут авторы, «Мы хотим “деконструировать” репутацию сложных текстов, которая объясняется их глубиной: во многих случаях мы можем показать, что они кажутся непонятными именно потому, что не могут быть понятными... мы критикуем претензию рассуждать о предметах, которые освоены, в лучшем случае, на уровне вульгаризации»<sup>53</sup>.

Злоупотребления, свойственные постмодернизму, сводятся к нескольким характерным чертам: использовать концепции и термины, смысл которых представляется неясным или не имеет значения для того, кто их использует, переносить научные понятия в область гуманитарных наук без дополнительных объяснений, поражать читателя обилием несвязанных друг с другом и с контекстом сложных терминов и, наконец, строить бессмысленные фразы из научных терминов. Ж. Бодрийяр обвиняется в использовании таких не имеющих никакого физического или

---

<sup>51</sup> *Осминская Н.* Разоблачение Фантомаса. Ученые встают на защиту здравого смысла // НГ ex libris. 9.12. 2002.

<sup>52</sup> *Сокал А., Брикмон Ж.* Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна / Пер. с англ. А. Костиковой и Д. Кралечкина. Предисловие С.П. Капицы. М., 2002. С. 14.

<sup>53</sup> Там же. С. 15.



математического смысла метафор, как «гиперпространство с множественным преломлением» или «обращаемость закона» в социологических рассуждениях.

С точки зрения авторов книги, это относится к *первому типу* злоупотреблений, который состоит в том, что философы манипулируют бессмысленными фразами и жонглируют словами. В физике существуют термины «пространство», «гиперпространство», «преломление», но все вместе никогда не используются в физике и абсолютно бессмысленны.

*Второй тип*, примером которого является лакановское сравнение структуры невроза и геометрических поверхностей, в частности кольца, – использование понятий точных наук в гуманитарных науках без каких бы то ни было концептуальных или эмпирических объяснений. Высказывания Ж. Лакана, с точки зрения А. Сокала и Ж. Брикмона, не являются ошибочными, они просто лишены всякого смысла, а когда они более или менее осмысленны с точки зрения точных наук, они банальны.

*Третий тип* – демонстрация мнимой эрудиции, которая состоит в том, чтобы забивать головы читателей учеными словами, потерявшими всякий смысл после их включения в общий текст. Этот тип иллюстрирует, например, цитата из книги теоретика постмодернизма П. Вирильо: «С этими геометрическими фигурами и построениями, с разрушением измерений и трансцендентальной математикой мы достигаем сверхвозможных вершин научной теории». Авторы книги считают, что осознанно невозможно написать столь бессмысленную фразу, что философ, не размышляя, просто компилирует слова. Непонятно, правда, идет ли речь о сознательном обмане или о злоупотреблении.

Наконец, последний, *четвертый тип* злоупотреблений – самый простой и самый распространенный – говорить о научных теориях, не имея о них ни малейшего представления. Этим «грешат» постмодернисты Б. Лятур, придающий педагогический смысл специальным техническим терминам теории относительности Эйнштейна, Ю. Кристева, использующая при создании своего «поэтического» языка понятие множества, путая его с понятием интервала, и другие<sup>54</sup>.

Чтобы эта акция не осталась на положении журналистского трюка, Сокал вместе со своим коллегой из Бельгии профессором

---

<sup>54</sup> Костикова А. Работа над ошибками, или Что вышло из чтения Сокала. // Логос. № 4, 1999 (14).

теоретической физики Жаном Брикмоном вслед за статьей выпустил книгу, где обобщил свои наблюдения до «критики философии постмодерна». В ней содержится убийственная демонстрация научной безграмотности постмодернистских авторов. Эта скандальная книга переведена на русский язык<sup>55</sup>.

Между тем постмодернизм распространился далеко за пределы философии. «То, что именуется постмодернизмом – чрезвычайно многоплановое образование, проросшее почти во все слои современной культуры»<sup>56</sup>. Он претендует на выражение общей теоретической надстройки современного искусства, философии, науки, политики. Он несет в себе ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, грядущие контуры которого не ясны и не обещают ничего определенного и надежного.

Как справедливо отмечает К. Поппер, основные интенции философии постмодернизма – «сокрушающая критика традиционных ценностей, рационализма, гуманизма, историзма, радикальное неприятие современной социальной самоорганизации, отрицание возможностей отдельной личности быть ответственной за свои решения и действия, ее способности противостоять могуществу надличностных структур (социально-политических, идеологических и пр.)»<sup>57</sup>.

Его лозунг радикального плюрализма лишает человека объективных критериев оценки и выбора, уравнивая «высокое» и «низкое», способствует сохранению и углублению ценностного кризиса. Постмодернизм – особый тип сознания, где все уравнивается, все равнозначно: Евангелие и Махабхарата, мифические сказания племен острова Фиджи и притчи Достоевского. Все одновременно и варится в общем котле. Этакое «ничто, выдаваемое за нечто». Игра сущностями, коллаж, компиляция, стирание грани между искусством и кичем. Это – интеллектуальная мода и она не требует ни эмпирических, ни теоретических оправданий.

Постмодерн стирает вертикальные границы не только между массовым и элитарным, но и между родами деятельности и видами искусства. И потому, говоря о каком-то конкретном про-

---

<sup>55</sup> Сокал А., Брикмон Ж. Цит. соч. С. 15.

<sup>56</sup> Дубровский Д.И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. 2001, № 8.

<sup>57</sup> Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. I. Чары Платона; Т. II. Время лжепророков: Гегель. Маркс и другие оракулы. М., 1992.

изведении, мы уже не знаем, что это – произведение искусства, бизнеса, пиара, политики или информационных технологий. Чаще всего – все вместе<sup>58</sup>.

Во Франции 1990-х годов призывы историков Ж. Нуарьяля, Г. Моно, социологов Л. Тевено, Б. Латура и др. обратиться от «дискурсов», апеллирующих к игре «означающих и означаемых», «симулякрам» и «конструктам сознания», «назад к реальности», к «познанию истины», реабилитировать идею «естественности гуманитарных наук» свидетельствуют о том, что «методологическая растерянность, оставшаяся на месте рухнувших парадигм, усталость от постмодернизма и проблем, поставленных им перед гуманитарным знанием, обернулась стремлением вернуться в мир тех основ, которые некогда казались непоколебимыми»<sup>59</sup>.

Подлинная альтернатива модернизму требует в первую очередь – основополагающего, базисного консенсуса в отношении основных человеческих ценностей, определенной системы ценностных приоритетов. Однако такая альтернатива пока еще не просматривается, и постмодернизм все еще остается «новейшим» течением в искусстве, втягивающим в поле своего воздействия все новые и новые сферы художественной жизни.

### **Внешние проявления кризиса: увлечение модной терминологией**

«Естественным наукам нечего особенно бояться... постмодернистских глупостей; от словесных игр, заменяющих строгий анализ социальной реальности, страдают прежде всего история и социальные науки», – предупреждали авторы книги «Fashionable Nonsense» («Модная бессмыслица») Ж. Брикман и профессор физики А. Сокал<sup>60</sup>.

Все последние десятилетия XX века гуманитарии шли в семиотику, системотехнику, кибернетику, информатику, а из

---

<sup>58</sup> Гордеев И.В. Постмодернизм как лицо современной культуры. Интернет // <http://www.frip.ru/newfrip/cnt/analytic/sel?cid=1033>

<sup>59</sup> Хапаева Д. Герцоги республики в эпоху переводов // Гуманитарные науки и революция понятий. М., 2005. С. 74.

<sup>60</sup> Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки / Пер. А. Костиковой и Д. Кралечкина // Sokal A., Bricmont J. Impostures intellectuelles. P.: Odile Jacob, 1997. М., 2002.

этих дисциплин приходили все новые и новые слова. Сорок лет назад «на слуху» были термины из лингвистики и кибернетики, двадцать лет назад – из теории систем, сейчас – из синергетики. Чаще всего это происходило в случаях, когда настоящей теории в том или ином вопросе было маловато, а ввести в научный оборот звучные слова и термины очень хотелось. Вот и появлялись в гуманитарных работах то пышные «адаптивные системы с обратной связью», а теперь – «бифуркации» с «аттракторами»<sup>61</sup>. Во многих гуманитарных текстах возникает какой-то «словесный коктейль» из систем, структур, функций, верификаций, валидности и т.п.

Такое отношение к специальной терминологии несколько напоминает работу формирующегося детского сознания. Оно узнает мир через поступающие к нему слова, а потом уже приурочивает эти слова к предметам, людям и задачам. А нередко слова так и остаются «означающими без означаемых».

Увлечение заушной терминологией доходило временами до наукообразных словоизвержений, начисто лишенных смысла. Вот пример такого текста: «Информация – это фундаментальный генерализационно-единный, безначально-бесконечный, законо-процесс автоосцилляционного, резонансно-сотового, частотно-квантового и волнового отношения, взаимодействия, взаимопревращения и взаимосохранения (в пространстве и времени) энергии, движения, массы и антимассы на основе материализации и дематериализации в микро- и макроструктурах Вселенной»<sup>62</sup>. Если перевести такие писания с «тарабарского» на нормальный научный язык, то отсутствие новых идей, банальность содержания становятся очевидными. «И увлечешься порой заушью, и отдашь ей бесценное время, глядь, а это всего лишь лукавая мода...», – сокрушается заслуженный ученый<sup>63</sup>.

А тут еще и наводнение текста малопонятными неологизмами («эвентуально-виртуальные парадигмы», «асимметричное структурно-аккумулятивное взаимодействие») и выдумывание ненужных синонимов для обычных терминов («фактологическая

---

<sup>61</sup> *Вохрышева М.Г., Кузьмишина Т.М.* Процесс развития современных библиотек с позиции синергетики // Науч. и техн. б-ки, 2003.

<sup>62</sup> *Юзвизин И.* Информациология. М., 1996. С. 23–24.

<sup>63</sup> *Мамедов О.Ю.* Интеллектуально-политическая мода (конъюнктурная или актуальная переоценка ценностей?) // Экономический вестник Ростовского государственного университета. 2007. Т. 5. № 4.

апробация» вместо проверки), и злоупотребление заимствованиями («симультанный» вместо одновременный, «вербализировать» вместо выразить, «континуитет» вместо непрерывность). То, о чем можно сказать одним словом, часто выражается двумя, тремя, а то и четырьмя (вместо взаимодополнять – «находиться в отношениях взаимной комплементарности»).

В этом случае слова, употребляемые в обычном языке, становятся калькой с какого-либо иностранного языка. Например, рассказ, повествование, текст теперь называются «нарратив», расслабление – «релаксация», образ – «имидж».

Но особого упоминания заслуживает «дискурс» – речь, процесс языковой деятельности, способ говорения. Четкого и общепринятого определения «дискурса» не существует. Так, например, П. Серю приводит заведомо не исчерпывающий список из восьми (!) различных пониманий, и это в рамках одной только французской традиции<sup>64</sup>.

Однако именно такая неопределенность и способствует широкой популярности, приобретенной этим термином за последние десятилетия. Социолог, проделавший специальный анализ этого явления, заключил: «Неизвестный ранее дескриптор “дискурс” имеет сегодня заметный удельный вес в совокупном тексте заглавий. А что это такое – неизвестно»<sup>65</sup>.

В начале XXI века крен в сторону, условно говоря, всяческого “дискурса” наблюдался даже во вполне академических публикациях по социальным наукам. Их анализ показал, что большинство «словоформ» не несут функциональной терминологической нагрузки и являются элементами повседневной «умной речи»<sup>66</sup>.

Ныне на пике современной научной моды находится термин «синергетика» и вся область связанных с ним терминологических номинаций. Применяющие их авторы бойкой скороговоркой открывают глаза ничего не подозревающему человечеству на то, что «обработку лингвистической информации на синтаксическом и лингвистическом уровнях определяют фазовые переходы на мультифрактальных множествах», что «число

---

<sup>64</sup> Серю П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. М., 1999. С. 26–27.

<sup>65</sup> Батыгин Г. Тематический репертуар и язык социальных наук // Россия реформирующаяся / Под ред. Л.М. Дробижевой. М., 2002. С. 92.

<sup>66</sup> Там же.

возможных паттернов в словообразовании резко ограничено неоднородными диссипативными хаотическими потоками, обусловленными мультифрактальностью как на одном аттракторе, так и в перемежающихся перескоках с одного из сосуществующих аттракторов на другой» и т.п.<sup>67</sup> «Можно привести много примеров такого птичьего языка, жуликов от синергетики, – комментирует специалист, – за терминологической трескотней там скрывается абсолютная пустота»<sup>68</sup>.

Следует отметить и другой способ придания наукообразия гуманитарным работам. В этом случае обычный текст насыщается разного рода аналогиями, взятыми из естественных наук, формулами и какими-либо количественными подсчетами. К концу такой работы автор неизменно утверждает, что он нечто «строго доказал». Социолог С. Андрески так сформулировал идею этого метода: «Чтобы достичь уровня автора такого рода произведений, есть простой и дешевый рецепт: возьмите учебник по математике, перепишите наименее сложные части, добавьте несколько ссылок на литературу, посвященную одной или нескольким проблемам социальной теории, не заботясь о том, чтобы выписанные формулы соответствовали какой бы то ни было реальной человеческой деятельности, и присвойте вашему продукту какое-нибудь звучное название, предполагающее, что вы нашли ключ к точной науке о состоянии общества»<sup>69</sup>.

Многие авторы используют научные (или кажущиеся научными) термины, не задумываясь о том, что они означают. Им кажется необходимым использовать престиж «модных наук», чтобы придать блеск собственным рассуждениям. При этом они убеждены, что никто не заметит их злоупотребления научными понятиями, никто не скажет, что «король-то голый». И тут на ум приходят слова Ницше: «Все они мутят свою воду, чтобы глубокой казалась она»<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Данилов Ю.А., Кадомцев Б.Б. Что такое синергетика? – Интернет // [http://www.kirsoft.com.ru/freedom/KSNews\\_227.htm](http://www.kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_227.htm)

<sup>68</sup> Ю. Данилов в статье «Роль и место синергетики в современной науке». – Интернет // [http://sky.kuban.ru/socio\\_etno](http://sky.kuban.ru/socio_etno).

<sup>69</sup> *Andreski S. Les sciences sociales: Sorcellerie des temps modernes? Traduit par Anne et Claude Riviere. Paris, 1975. P. 143.*

<sup>70</sup> *Ницше Ф. Соч. в 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 93.*

## Пробки в каналах научной информации

Один из научных постулатов «отца информатики» Клода Шеннона гласит: «Исследователям следует публиковать результаты только своих наиболее ценных работ и то лишь после серьезной критики, как со своей стороны, так и со стороны своих коллег. Лучше иметь небольшое количество первоклассных статей, чем много слабо продуманных или недоработанных публикаций, которые не принесут чести их авторам и только отнимут время у читателей»<sup>71</sup>.

Однако когда в российской науке возникает новая мода, многим становится не до соблюдения этого важного правила. Тысячи исследователей, скучавших над старыми, порядком надоевшими им темами, с азартом бросаются в новое дело. Это открывает дорогу, с одной стороны, гуманитариям-дилетантам, мало что понимающим в математике и естественных науках, а с другой – вчерашним инженерам, получившим техническое образование, но смело применяющим свои знания в гуманитарных науках, с которыми они слабо знакомы. Все вместе они создают огромное количество скороспелых текстов, которые не вносят сколько-нибудь значимого вклада в развитие науки. В их работах находят выражение не столько профессиональные, сколько «собственные мысли», «свободные размышлизмы». Доказательность здесь заменяется аффектацией и апломбом, научная экспертиза подменяется продвижением «продукции» на рынок «презентаций». «Мода, – утверждает современный ученый, – противоречит глубине и тщательности научного поиска. Часто “новые” результаты, полученные в погоне за модой, суть всего-навсего хорошо забытые старые, да еще нередко и перевернутые. Погоня за модой растлевает, заставляет переписывать старые работы и в новой словесной упаковке выдавать их за свои. Мода – источник сверххалтуры»<sup>72</sup>.

Возникновение каждой новой модной волны порождает самый настоящий «информационный потоп», который забивает все каналы научной информации. Вот только несколько его количественных характеристик. В «Летописи журнальных ста-

---

<sup>71</sup> Shannon C. The Bandwagon. Trans. IRE, IT-2, № 1 (1956), 3.

<sup>72</sup> Горбань А.Н. Нейробум: поэзия и проза нейронных сетей. Вычислительный центр СО РАН в г. Красноярске. Интернет // <http://www.intuit.ru/department/expert/neuroinf/1/>

тей» в 2000 году было зарегистрировано 103 460 статей, в том числе по философским наукам и психологии около 1000 статей, столько же по социологии. Только за восемь месяцев 2001 года по философским наукам и психологии было опубликовано 732 статьи, а по социологии 1 017 статей. В одном только 1999 году в России было издано 14 325 авторефератов диссертаций<sup>73</sup>.

Мало того, если ранее авторы «модной волны» заявляли о себе статьями, то ныне каждый из них стремится выпустить сразу целую книгу. В результате к концу 1990-х годов в российской гуманитарной науке сложилась невообразимая ситуация: количество книг в полтора раза превышало количество статей. «Если это действительно так, – пишет известный социолог, – есть основания говорить о разрушении научной дисциплины и превращении ее в “научное чтиво” или жанр интеллектуальной литературы»<sup>74</sup>.

Все это порождает парадоксальный феномен: количество авторов, т.е. людей, создающих научные тексты, ныне мало отличается от количества читателей, т.е. людей, эти тексты читающих. Возникает ураганный рост числа текстов, которые никто никогда не прочитает или которые прочитают лишь несколько человек. А ведь среди таких текстов могут быть и настоящие открытия. Однако в этой ситуации их никто не заметит.

Для того чтобы канал связи («научное сообщество – новые открытия») функционировал исправно, в течение столетий формировались специальные институциональные «фильтры». Так, например, профессиональный исследователь хорошо понимает: научная истина существует только в виде статей, проходящих рецензирование в реферируемых журналах. Но одной только публикации недостаточно. В спорных случаях приходится представлять его на экспертизу, на апробацию в серии научных конференций, где присутствуют специалисты в данной области науки. И чем более смелую идею предлагает ученый, тем более строгие требования предъявляются к ее признанию научным сообществом.

---

<sup>73</sup> Печать Российской Федерации в 1999 году: Статистический сборник. Российская книжная палата / Под ред. Г.И. Матрехина. М., 2000. С. 91, 92.

<sup>74</sup> Батыгин Г. Тематический репертуар и язык социальных наук // Россия реформирующаяся / Под ред. Л.М. Дробижевой. М., 2002. С. 92.



Нет нужды доказывать, что пропускная способность канала связи «научное сообщество – новые открытия», как и любого канала, принципиально ограничена. А в периоды наката очередной «модной волны» численность текстов, производимых армией поклонников «модных» наук, может на порядок превышать численность текстов профессиональных ученых. Тогда происходит переполнение «канала», научное сообщество уже не в состоянии нормально функционировать: шумы очередной «модной науки» забивают важные сигналы, идущие от настоящих профессиональных открытий.

К тому же при научной экспертизе «модных» междисциплинарных «открытий» возникают серьезные препятствия. Имея в качестве базового образования, скажем, инженерно-техническое, «открыватель» собирает самую поверхностную информацию из разных областей гуманитарной науки. А чтобы экспертизе разобраться в очередном «междисциплинарном открытии», уже недостаточно привлечь к ней, например, только одного физика или математика. Часто нужно привлекать еще и историка, психолога, нейрофизиолога, физика-теоретика, историка, этнографа и т.д., а сделать это, как правило, чрезвычайно сложно. И вот здесь-то «открыватель» торжествует: рецензент, дескать, во всех этих проблемах не разбирается в силу односторонности его базового образования или профессиональной деятельности, а следовательно, не имеет права судить о его «междисциплинарных открытиях». А если учесть, что в научный журнал в среднем приходит около ста статей в месяц<sup>75</sup>, то очевидно, что их серьезная экспертиза становится практически невозможной.

В результате, когда очередной информационный поток модной волны забивает каналы научной информации, институциональный «фильтр» профессиональной науки начинает давать сбой. Институциональная организация науки, академический контроль, механизмы нормативной регуляции научного воспроизводства (научные школы, нормы рецензирования) оказываются в значительной степени дезорганизованными.

Такова плата науки за модные увлечения.

---

<sup>75</sup> Кто несет ответственность за псевдонаучные публикации в научном журнале. Радио «Свобода» 28.10.2008 15:14 – Интернет // <http://www.svobodanews.ru/content/article/470791.html>

\* \* \*

Причины кризиса гуманитарных наук следует искать не столько внутри, сколько за пределами этих наук.

К началу XXI века человечество, еще полвека назад пребывавшее в спокойствии и расслабленности и с уверенным оптимизмом ожидавшее скорого наступления светлого и легкого будущего, столкнулось со шквалом новых проблем и неожиданных вызовов, которые поставили человеческую цивилизацию на грань выживания. Еще 40–50 лет тому назад большинству людей в развитых странах казалось, что вот-вот достижения науки и техники избавят человечество от нищеты и болезней, автоматизация производства – от тяжелых, причиняющих вред здоровью видов труда, что позволит большинству людей реализовывать себя в творческих видах деятельности. Казалось, что развитие диалога между противоборствующими системами и позитивного мирного сотрудничества всех стран в области решения проблем экологии, промышленного и научно-технического развития должно привести к ликвидации угрозы глобальной войны и локальных конфликтов, что сокращение затрат на военно-промышленный комплекс позволит быстро и эффективно решить социальные проблемы. Ожидалось, что в этих качественно новых благоприятных социокультурных условиях каждому человеку гораздо легче будет самоактуализироваться, реализуя свой потенциал на благо себе и обществу, благодаря чему исчезнут корни преступности, более благополучными и счастливыми станут семьи, будут найдены эффективные способы лечения таких социальных болезней, как алкоголизм, наркомания, проституция, социальное сиротство. Совсем близким казалось полное торжество идей либерализма и полная реализация гуманистических идеалов на практике.

И вот спустя 40–50 лет оказалось, что почти все позитивные ожидания не оправдались. И все это не могло не сказаться на состоянии гуманитарных наук.

При переходе от XX к XXI веку обозначился кризис в характере и формах их развития. Под воздействием инновационных технологий, глобализации и других факторов нынешней действительности система общественных связей приобрела ранее небывалый динамизм, в котором с невиданной силой обнаружился плюрализм и релятивность общественных отношений. Фундамент модернистского видения мира – вера в способность

разума понять общество в рамках единой концепции – оказался подорванным. И пока что обозначились лишь контуры нового видения гуманитарной науки и способов ее воздействия на публичную политику<sup>76</sup>.

С каждым годом все больше ученых-гуманитариев осознают необходимость существенного сдвига в парадигме современной науки, изучающей человека и его культуру. Но пересмотр оснований гуманитарных наук – нормальный процесс, ибо на каждом новом этапе своего развития любая наука должна обновиться и внимательно осмотреть свое оснащение – те предпосылки, из которых она исходит, теоретические положения, на которые она опирается, и методы, которыми она исследует мир<sup>77</sup>.

Формирование и развитие современной социальной концепции – это отражение и нераздельная составная часть крутого поворота в развитии цивилизации, возможно, самого глубокого. Мы – в начале пути.

---

<sup>76</sup> См.: *Красин Ю.А.* В поисках новых подходов к гуманитарной науке. –<http://intelros.ru/pdf/Cm/129-135.pdf>.

<sup>77</sup> Там же.

В.А. Сулимов, И.Е. Фадеева

### Семиотика и семиозис: когнитивная платформа культуры

Основным процессом в культуре начала XXI века является формирование «новой переходности», то есть наблюдаемые изменения смыслодержательной составляющей культуры от собственно культуры к посткультуре. Встреча «нового» человека-в-культуре и «обновленных» текстов культуры в конце длительного периода модернизационного развития очеловеченного пространства бытия (через идеационные формы ренессанса, романтизма и неоромантизма к модерну с его гипертрофированной, подчеркнутой символичностью, авангарду и постмодерну) становится толчком к обновлению *парадигмального базиса* индивидуального сознания. Однако кризис самообоснования в ситуации смыслоутраты, очевидно характерный для культуры начала XXI века, становится почвой для существенных семиотических трансформаций. В свою очередь, все более обнаруживающий неклассические характеристики начиная с рубежа XX–XXI веков русский семиозис с неумолимой очевидностью выявляет существенные изменения, которые претерпевает человеческое сознание. За неклассичностью художественных форм и дискурсивных практик все отчетливее просматриваются глубинные трансформации сознания, вынужденного снова формировать, говоря словами В.С. Библера, логическое из нелогического, «новый Разум из нового безумия»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век). М., 1991.

На наш взгляд, релевантной для теоретической рефлексии сегодня становится не исходная для культуры европейского модерна дихотомия сознания и мира и не выявленная М. Фуко оппозиция человека и дискурса, а скорее корреляция/разрыв сознания и текста (текстов). Показанное М. Фуко изменение – в рамках европейской культуры – структуры знака не дает оснований для полагания завершенности этого процесса: имманентная знаку изменчивость может быть прослежена и в формах современной культуры, в измененном характере ее текстов и интерпретационных кодов и, в частности, в их когнитивно-информационных метаморфозах и диверсификациях.

Эпистемологическое поле, задающее исторические константы конкретно-историческим формам семиозиса, в условиях размывания образа человека на «песке» философской и культурологической рефлексии, должно быть (ре)конструируемо исходя из данности знака в его исторической изменчивости и исторической разрывности. Очевидно, что измененный характер семиозиса требует изменения и семиотики как модели его описания, которая должна быть выстроена в парадигме антропологически и персонологически ориентированного знания и в центре внимания которой – сознание человека в его исторической изменчивости. Такое исследование предполагает нацеленность на феноменологию и логику текста, моделирование его в качестве инвариантной модели/слепок сознания. Семиотические сдвиги, являясь наиболее точным индикатором изменений сознания, в свою очередь, становятся механизмами, формирующими его изменчивость. Идея выявления логики культуры, принадлежащая В.С. Библеру и развитая А.С. Ахиезером, является действенным методологическим основанием для анализа текстов культуры, в том числе литературного текста. Говоря о парадоксах логической культуры Нового времени, развивавшейся в русле математической идеализации, В.С. Библер утверждал необходимость перехода от расщепленной формы логического движения – к логике самообоснования логики, в том числе и логики культуры. Логика современной культуры, основанная на имманентных ей парадоксах и только ей свойственной «энигматичности», включает в себя возможность «внутреннего диалога, в котором осуществляется непрерывное взаимообращение текстов, их полифония, контрапункт, а не просто сосуществование»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975. С. 412.

Существо этих процессов составляет попытка «нового возвращения» к ревизованным ценностям и ментальным образцам культуры прошлого при условии их неперемного преодоления. Примирить возникающее противоречие оказывается трудной задачей в связи с отсутствием исторической (эстетической) дистанции и, соответственно, усложнением позиции наблюдателя и его интеллектуальной роли, приходящего в ряде случаев к парадоксу тождества. Сутью такого тождества является объяснение художественного факта посредством самого художественного факта или наличием цепи таких (однородных или воспринимаемых однородными) фактов, подвергающихся сопоставлению без сопоставляющего, т.е. в отсутствии сознания, обладающего большей временной дистанцией (удаленностью в будущее)<sup>3</sup>. Причем парадокс заключается в том, что, с одной стороны, герменевтический круг преобразуется в простое определение известного через известное, не приводящее к новому знанию, однако с другой – происходит не отождествление смысла и значения, а напротив, дистанция между ними нарастает, доходя до полного разрыва. Видимая тавтологичность и «казуальность» текстов, являясь косвенным указанием на глубинный смысл, оборачивается ситуацией непонимания или отторжения. Наглядным примером является реакция ряда критиков на хорошо известные проекты О. Кулика («Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером») или Арт-группы «Синие носы» («Эра милосердия»), смысл которых не только не прочитывается на основании отдельного случая, «казуса», но требует включения экзистенциально-кенозисной матрицы понимания как когнитивного и амбивалентного инсайта.

Поскольку, по мысли Н.А. Хренова, посткультура и постискусство возвращают к эсхатологическому осмыслению эстетического и художественного опыта XX века, необходимо находить некоторую «циклическую парадигму»<sup>4</sup>, позволяющую

---

<sup>3</sup> Так произошло, например, с определением и описанием явления постмодернизма в искусстве, обобщившего, на наш взгляд, слишком большое количество весьма неоднородных фактов на основании свободных примененных характеристик многообразия, нелинейности, амбивалентности и алогичности. При этом анализирующему таким образом современное искусство наблюдателю приходится соглашаться с безусловной принадлежностью к этому периоду Вергилия или Босха.

<sup>4</sup> Хренов Н.А. Ситуация разрыва в культуре XX века: актуализация нелинейного уровня преемственности // *Фундаментальные проблемы культурологии: Т. V: Теория и методология современной культурологии* / Отв. ред. Д.Л. Спивак. М.; СПб., 2009. С. 592–611.

щую корректировать (хотя бы и весьма условно) современные тренды в культуре и искусстве в соответствии с некоторой моделью будущего, часть которого, несомненно, принадлежит уже настоящему. Меняясь в соответствии с новым информационным наполнением, циклическая парадигма становится естественной платформой для продвижения идеационно-текстового комка (непроясненных семиотических протокодов культуры) в направлении его осмысления через обязательные процедуры тематизации и схематизации.

Еще более сложной оказывается ситуация обновления парадигмального базиса индивидуального сознания человека-в-культуре, которая в силу непримиримости индивидуального социального приводит к деформациям и индивидуального сознания человека-в-культуре, и быстро меняющегося мира текстов культуры. Эта социально и индивидуально обусловленная метаморфоза предстает как возрастание семиотической неоднородности текста, усложнения его семиотического устройства, когда текст перестает быть только реализацией сообщения на каком-либо одном языке, но обретает новую степень сложности, поскольку хранит «многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые», становясь «информационным генератором, обладающим чертами интеллектуальной личности»<sup>5</sup>. Текст, порождающий контексты и выстраивающий условия своего понимания, становится тематизированным элементом информационной гиперструктуры, диктующей свои когнитивно-образные и стилистико-жанровые правила, причем правила, которые вряд ли могут быть описаны в современных научных терминах.

Моделирование сложных цепочек зависимостей, вне которого невозможно конструирование культуры как объекта культурологического исследования, именно в силу многомерности и гиперсложности самой системы может быть представлено в коррелятивно-динамической модели, основными составляющими которой являются сознание – текст – семиозис – логика культуры. Начальное звено цепочки может быть локализовано на любом из этих отрезков, что каждый раз смещает исследовательскую оптику, но не выводит за пределы взаимоотношений и корреляций. Очевидно, что наиболее репрезентативным

---

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 132.

элементом здесь является текст как некоторая «объективно» заданная сущность, моделирование которой, тем не менее, требует проецирования на нее других составляющих. В любом случае семиотический инструментарий, предполагающий некоторое априорно заданное понимание знака, должен не просто схематизировать семиотические процессы, но давать возможность понимания конкретных текстов культуры. Однако текст, составляющий основу современного семиозиса, не просто коррелирует с измененной логикой культуры, но и определяет ее и определяется ею, требуя иных интерпретационных стратегий. Выявив архитектонику доминантного для современности типа текста, становится поэтому возможным понять и доминирующую логику сознания и культуры. Если, например, для античности, по мысли А.С. Ахiezера, таким доминирующим текстом была трагедия<sup>6</sup>, то для новоевропейской культуры, на наш взгляд, им стал нарратив (в более узком смысле – роман), семиотически оформивший внутренне присущую осевой культуре антиномию личности и времени посредством онтологизации события. И сегодня, и в исторической ретроспективе возникновение текста как онтологического основания культуры, рассматриваемой в аспекте семиозиса, определено его двойственно-парадоксальным характером. Доминирующий текст воспроизводит базовые экзистенциальные и интеллектуальные матрицы культуры, означивая их в семиотически релевантных конфигурациях. При этом, воспроизводя экзистенциально-интеллектуальную матрицу человеческого бытия как бытия в культуре, текст (и в частности текст художественный) возникает в точке пересечения противоположных детерминаций – причинности и целеполагания, соединяя их в сфере трансцендентности. Очевидно, что с этой точки зрения именно нарратив представляет собой, так сказать, текст *par excellence*. Текст культуры в этом разрезе становится механизмом реализации «трансцензуса», т.е. механизмом выхода за пределы эмпирического или идеального бытия, изменение бытийной формы существования (отсюда историческая приоритетность именно сакральных текстов). Трансцендирование как выход за пределы собственной сущности, выход из небытия – в новое бытие создает текст как эстетическую (в значении эсте-

---

<sup>6</sup> Ахiezер А.С. Как мыслить в изменяющемся и опасном мире. К выходу в свет двухтомника В.С. Библера (Библер В.С. Замыслы: в 2-х кн. М., 2002) // Отечественные записки. 2003, № 3.



зиса – чувственного восприятия) *утопию*, позволяя увидеть «изнанку», обратную сторону бытия и сознания, соединив несоединимое. Пограничность текста культуры, как бы балансирующего на грани бытийного/небытийного, трансцендентального/трансцендентного, всеобщего/единичного, единого/множественного (и т.д.: чувственного/интеллектуального, сознательного/бессознательного), не только определяет имманентно присущую ему «веерность», «ризоматичность» интерпретаций, но и позволяет формировать тектопорождающие стратегии в онтологически разных плоскостях. Именно этим объясняется возможность транспонирования (транспонирования?) ментальных моделей, результатом которых, в частности, становится многослойная рефлексивность современного литературного текста.

Создавая событийность из разрозненных впечатлений и потоков разнородных дискурсов, нарратив встраивает сознание в разворачиваемый посредством этой событийности контекст, делая его точкой фокализации в пространстве времени и места. С этой точки зрения нарратив «экзистенциальнее» трагедии: трагедия как бы выводит наблюдателя за пределы текста, помещая его в пространство внешнего наблюдения. Нарратив включает это наблюдение в поле сознания, заставляя наблюдателя быть наблюдателем самого себя. Однако такая локализация сознания оказывается неоднородной, расколотой не только «вечной тяжбой в процессе самосознания «я» и «другого»<sup>7</sup>, или пространственным несовпадением, по Бахтину, «точки зрения извне» и «точки зрения изнутри на себя самого»<sup>8</sup>, или несовпадением субъекта *в* тексте и субъекта *вне* текста (авторской внеаходимостью). На уровне эмпирии она расколота неустранимым противоречием между внеаходимостью авторского взгляда и фиксированностью языковых форм. «Зияние» (Ж. Лакан) между «взглядом и глазом» становится онтологическим полем наррации. Нарратив как социально-эстетическая утопия Нового времени призван закрыть брешь между несовпадающими горизонтами, объединив их в акте транспонирования – или в амбивалентном акте эстетического завершения *versus* этической незавершенности. При этом эстетическая природа наррации, как и эстетического в целом, связанная с соединением разнонаправ-

---

<sup>7</sup> Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975. С. 412.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Риторика в меру своей лживости ... // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 64.

ленных интеллектуальных и эмоциональных векторов, определяет наличие изнутри присущего ей парадокса: парадокса значения и смысла как когнитивной основы эстетического.

Русский текст, воспроизводя базовые экзистенциально-интеллектуальные матрицы начала XXI века, имеет ряд культурно-релевантных характеристик, представляя собой историко-культурный палимпсест, русскую когнитивную историю, спроецированную на плоскость современного сознания. Одной из характерных именно для русской культуры характеристик текста рубежа XX–XXI веков стало диффузное переплетение в нем постмодерности и экзистенциального опыта, связанное, по мысли М.Н. Эпштейна, с размытостью этапов русской истории<sup>9</sup>. При этом экзистенциальный опыт, как генетически, так и социально-исторически значимый для русской культуры и русского сознания с его духовной кенозисностью и социальной катастрофичностью, перестал поддаваться логико-нарративной артикуляции, еще вполне возможной в классическом русском романе, представляющем собой одну из наиболее развернутых эстетических утопий XIX столетия. Экзистенциальный опыт, спроецированный на поверхность рациональной повествовательности и предстающий в виде психологических парадоксов и духовных антиномий, определил своеобразие интеллектуального пространства русского романа посредством несовпадения глубинного смысла и внешнего значения. Именно смысловая континуальность дала основание философам начала XX столетия говорить об «онтологизме» и «персонализме» русской философии, предстающей в качестве литературного текста или текста жизни автора (В.Ф. Эрн), или – с другой стороны – о замещающей роли литературы по отношению к другим формам вербального дискурса (Г. Федотов).

Коммуникация и экзистенция, пролегая не только в разных пластах романной дискурсивности, но и локализуясь в разных «точках» процесса семиозиса (коммуникация образует сферу значения, экзистенция – смысла), создали тот не поддающийся разгадке симбиоз, который и стал основанием философичности романов Л.Н. Толстого или Ф.М. Достоевского, заставляя говорить о «загадочности» русской души. Литература XX столетия, разведя по разные стороны логико-дискурсивные аспекты

---

<sup>9</sup> Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе / Учебное пособие для вузов. М., 2005. С. 332.

повествования (коммуникацию) и его экзистенциальные смыслы, локализовала их в различных социальных пространствах – официального искусства, с одной стороны, и диссидентства или андеграунда (от ОБЭРИУтов и А. Платонова до Б. Пастернака, И. Бродского и концептуальной поэзии) – с другой. При этом искусство соц-арта, действительно, став продолжателем русского классического романа, но отказавшись от его смысловой континуальности и, значит – глубины и философичности, стало выстраивать собственную социально-эстетическую утопию, художественная автаркия которой оказалась стратегией замещения социальной и человеческой реальности.

С этой точки зрения следует сказать о необходимости введения в семиотическое моделирование современного текста понятия «поля», сформулированного П. Бурдьё. При этом возникает трудность (но трудность, обладающая очевидным потенциалом эвристичности), связанная, прежде всего, с общей неструктурированностью социальных полей в пространстве русской культуры, взятых как в их исторической ретроспекции, так и в современности. В результате отсутствия самоидентификации «социальных агентов» (характерной для русского сознания на всем протяжении исторического развития) – и к тому же в ситуации кризиса идентичности – выделенные Бурдьё на примере европейской цивилизации социальные поля в пространстве русской культуры не становятся автономными и поэтому не регулируются собственной логикой, диффузно проникая друг в друга. Именно область их конвергенции (или разрыва, поскольку между «полями» пролегает нехоженое пространство неструктурированного социально-психологического состояния) оказывается областью несемантизируемого и парадоксального социального опыта. Можно утверждать, что несформированность политического, социологического или журналистского «микрокосмов»/универсумов русского социального пространства с «нулевой семиотикой» поведения большинства населения и с пониманием семиозиса как прерогативы власти<sup>10</sup>, определила особую рефлексивность литературного текста. Этим объясняется, на наш взгляд, действенность социально-эстетического утопизма русского романа, формируемого в русле новоевропейской тради-

---

<sup>10</sup> Лотман М.Ю. Память культуры, история и семиотика // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история. М., 1996. С. 368.

ции, и вырастающего из него соц-арта как побочного, но вполне жизнестойкого побега. Автономность художественной литературы, вопреки устоявшемуся положению о ее вовлеченности в русское освободительное движение и в насыщенный бульон противоречий и антиномий русской жизни, доказывается постепенной кристаллизацией метатекстовых образований, задающих правила интерпретации реальности и замещающих ее. Парадоксальная, по мысли Е. Фарино, семиотика русской классической литературы состояла в том, что, призванная служить «воспроизведением» и «объяснением» действительности, литература сама нуждалась в объяснении посредством той же действительности, становившейся ее интерпретантой и обоснованием. И парадокс заключался в том, что она видела её со всеми её подробностями, но не видела своего «видения»<sup>11</sup>. Но при этом власть означающего (текста) становилась властью деспотического знака, распространяющего по цепочке эффекты значения<sup>12</sup>, поскольку устроенная разница («между объектом (миром) и моделирующими средствами (языками)» заставляет считать представления о мире – свойствами самого мира<sup>13</sup>. В XX столетии литература социалистического реализма, представляя собой метатекст, не только начинает претендовать на тотальное замещение реальности и легитимацию ее единственной (тотальной) идеологической интерпретации в сознании советского человека, но и действительно реализует себя в качестве социального проекта.

По словам П. Бурдые, «чем более автономно поле, тем большее число его событий может быть объяснено логикой поля»<sup>14</sup>. Именно вследствие автономности соц-арта, полного отсутствия связи с внетекстовой реальностью объясняется замещающая роль по отношению к другим – далеко не автономным, несформированным полям. И именно гиперсемиотичность (неориторика) соц-арта позволила ему занять ведущее место среди других социальных полей. Выстраивание нарратива на неустойчивой платформе социально- и культурно-энтропийного советского

---

<sup>11</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение / Учебное пособие. СПб., 2004. С. 83.

<sup>12</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007.

<sup>13</sup> Фарино Е. Цит. соч. С. 83.

<sup>14</sup> Бурдые П. Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Бурдые П. О телевидении и журналистике. М., 2002. С. 117.

общества (вряд ли можно считать троичное деление на крестьян, рабочих и трудовую интеллигенцию исторически и социологически точным) стало механизмом его оформления прежде всего в сознании людей, социальной утопией, замещающей реальность. А-нарративность повседневности легитимировалась в нарративе литературы и кинематографии, в журналистике и живописных полотнах, подменяя хаос иллюзией космоса. Особенно очевидна социально-эстетическая утопичность соц-арта применительно к советской песне: начиная с «Песни о встрече» Д. Шостаковича и, далее, песен И. Дунаевского песня создавала музыкальную утопию, интегрируя сознание в виртуальный мир, полностью автономный от социальной реальности. Такая экспансия социально-эстетической утопии социалистического искусства и сейчас представляет собой достаточно мощный рычаг манипулирования сознанием постсоветского человека, попадающего во власть инверсионных ловушек (термин А.С. Ахиезера<sup>15</sup>) прошлого.

Однако зависимость здесь скорее коррелятивна, чем каузальна: особенности сознания и определяют, и определяются семиотическими механизмами – и соц-арт как и его доминирование в структуре социальных полей обнаруживают себя в ракурсе рассмотрения исторического, географического и ментального ландшафта русской культуры. Несемантизированные пустоты в *пространстве Между* приходящими в движение социальными полями объясняются как катастрофизмом и разрывностью русской истории, так и ее культурной географией и «широтой души» русского человека. Слова Достоевского «широк человек» должны быть поняты буквально: именно в широте кроются провалы и пустоты, порождающие маргинализм как культурно-антропологическое обособление русского семиозиса и – в то же время – ту русскую экзистенцию, которая семантизируется концептами «тоски», «скуки» и разворачивается как архетип или *архетекст* русской культуры. Применительно к русскому сознанию, не всегда проницаемому для аналитической дискурсивности, *не впускающему* в себя, вряд ли вообще возможно представление о социальном пространстве, сколько-нибудь внятно структурированному на поля и сегменты. Славянофильская мечта о «цельном знании» на самом деле есть мечта о его

---

<sup>15</sup> Ахиезер А.С. Человек в поисках полноты бытия // Ахиезер А.С. Труды. Т. 2. М., 2008.

легитимации – софийность и «логосность» – состоявшийся факт русской культуры в ее поистине титаническом усилии семантизации несемантизируемого аутентичного опыта. Связанный с попыткой семантизации, с одной стороны, сознания «молчаливого большинства», а с другой – экзистенциального переживания разрывности индивидуально-личностного и эстетически и социально неформленной повседневности, этот аутентичный опыт порождал событийность как семиотическую и онтологическую основу наррации. В конечном счете, идеологические конструкции болезненного сознания Раскольникова оказываются результатом многовариантности осмысления аморфного и энтропийного состава русской реальности: идеология не определяется социальными структурами, становясь «праздной мозговой игрой», т.е. воплощая произвольность артикуляции экзистенциального смысла. В результате связь между идеально-трансцендентным общим и конкретным единичным оказывается «точкой провала», метафорически фиксирующей «ничто», составляющее, по мысли К.А. Свасьяна, единственный адекватный предмет антропологии («в штирнеровском смысле»), которая может быть только «апофатической»<sup>16</sup>.

Экзистенциальная философия XX столетия понимает бытие человека как чистую негативность, «ничто», поскольку его главная особенность – отсутствие идентичности, «несовпадение сознания с собой»<sup>17</sup>. Между тем именно рефлексия по поводу «ничто» становится основанием социально-эстетического утопизма русского романного повествования, интерпретантой которого всегда является неартикулируемый экзистенциальный опыт, что определяет и стратегии понимания, и возможность интеракции: значение парадоксально и не сводимо к смыслу, но именно смысл создает коммуникативные возможности и варианты означивания. Но та же рефлексия в начале XXI века оборачивается манифестацией «экзистенциального тупика», который, по мнению ряда критиков, свойствен литературе «нулевых годов» и который определяет уже не парадоксально-разрывную *связь* смысла и значения, а их *разрыв* и невозмож-

<sup>16</sup> Свасьян К.А. Человек в лабиринте идентичностей. М., 2009. С. 23.

<sup>17</sup> Ямпольский М. Революция как событие смысла // Антропология революции / Сб. ст. М., 2009. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. LXXVI). С. 20.

ность соединения. Распад семиотического треугольника (или иной конфигурации семиотических составляющих) заставляет читателя воссоздавать логические связи, минуя событийность. Смысл и значение события как порождения наррации оказываются внеположны смыслу как форме инобытия этого события в его онтической сущности. Смысл нарративного события/события наррации включает в себя смысл события как элемента наррации и смысл как трансцендентную по отношению к тексту реальность, переживание которой становится экзистенциальной основой и событийности, и процессов означивания. Однако постепенно увеличивающаяся дистанция становится пространством разрыва, рваные края которого уже не склеиваются классическими нарративными стратегиями и не покрываются дискурсивными практиками. Расхождение сущности и имени приводит не только к утрате онтологического характера языкового значения, но и к возможности обретения значением конвенциональной инструментальности, окончательно отрывающей его от смысла. Отсюда – невозможность не только однозначных интерпретаций (что всегда составляло основу русского «амбивалентного чтения»<sup>18</sup> и амбивалентного текста), но и разрывность самой интерпретации<sup>19</sup>.

Своеобразие русского интеллектуально-художественного пространства прочитывается в русском классическом тексте, но бесспорную наглядность обретает в ситуации пограничья – в конце XX и в начале XXI столетия. При этом справедливо говорить о кризисе интеллектуального пространства русской классики и даже нонклассики и становлении пространства совершенно иного, коррелирующего с качественными трансформациями современного сознания. В частности, «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева – опыт экзистенциальной рефлексии маргинального сознания, оборачивающегося той мудростью немудрого, которая как родимое пятно родовой принадлежности свидетельствует о глубинной православно-апофатической и юродствующей традиции, минуя официальное «осифлянство» втиснутого в го-

---

<sup>18</sup> *Исупов К.Г.* Уроки Бахтина // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. I. СПб., 2001. С. 7–44.

<sup>19</sup> См., напр.: *Костюков Л.* Очароваться нельзя возмутиться. Рецензия на кн.: Зайончковский Олег. Сергеев и городок // НЛО. 2005, № 71.

сударственные формы и границы православия. Впрочем, минув и эстетическую направленность осифлянства – «московскую калокагатию»: согласно учению Иосифа Волоцкого, преобразование человека осуществляется от попечения о внешнем благообразии и благочинии – к внутреннему хранению, от внешнего – к внутреннему. Однако проникшее во все потаенные уголки национального семиотического и аксиологического ландшафта «нестяжательство» определило не только идеал аскезы, но и своего рода эстетический кенозис. Страх перед внешней формой, стыдливый отказ от красоты или недоверие к ней – будь то красота слова или красота облика, породили эстетический маргинализм как приоритет лица необщего выражения перед его правильностью, внутреннего – перед внешним.

А-нарративность существования, данного в качестве ощущаемой целостности в экзистенциальном опыте, оказывается представленным именно континуальностью (квази-) символических форм. С этим связано наблюдаемое своеобразие современного русского литературного текста, пытающегося соединить несоединимое: цельность экзистенциального переживания, не предполагающего членения на дискретные фрагменты-события, с одной стороны, – и соединение в этом опыте историчности и событийности – с другой. При этом историческое все более растворяется в остро воспринимаемом экзистенциальном и отсюда – символическом. Прошлое «перетекает в будущее» через чувственно переживаемое настоящее, через «парадигму» ощущения, все более поглощающую собственно логическое. Отсюда – фрагментарность логического, его нетождественность самой себе, логико-семиотический обрыв наррации, возникновение «неоформатированных» текстовых форм: смешение стилей, жанров, разрыв границ, доминирование иллокуции над локуцией, периферии над центром, замысла над воплощением. Поскольку связь знака (текста), кода и значения осуществляется на основании экзистенциально значимого смысла, ситуация смыслоутраты и кризиса самообоснования приводит к разрыву семиотических связей, результатом чего является десемантизация знака и деконструкция кода.

Разрывность как наблюдаемая характеристика современной семиосферы и русского семиозиса, как и связанная с ними художественная реализация пространства *между*, соответствуют, на наш взгляд, общему движению индивидуального сознания



европейского типа (идеационного, городского, текстурелевантного, креативного, рефлексивного), которое обозначило один из наиболее важных аспектов социокультурного и культурно-антропологического развития человека XX века. Переживая свою локализацию во времени и пространстве как локализацию в конечной точке развития, человек XX века столкнулся не только с депрессивно-психопатическими состояниями нарушенного механизма индивидуального и/или социального самообоснования (как показали З. Фрейд, К.-Г. Юнг и Э. Фромм), но и парадоксом несомообоснования, слома психики, когнитивного кризиса. Этот парадокс складывался в течение почти всего двадцатого века с тем, чтобы в конце XX – начале XXI века стать логико-семиотической базой текстовой деятельности. Его начало фиксируется в идеях Альберта Швейцера об истине как доминанте интеллектуального труда, преодолевающей разрушающее и опустошающее сознание пространство *между*. Это пространство, казалось бы, может быть сокращено в результате его осмысления посредством повседневных интеллектуальных технологий. При этом истина и как доминанта интеллектуального труда, и как метод должна была бы быть реализована при наличии своего основного носителя – (а) свободного, (б) этического и (в) субъекта, которому свойственно ценное качество «быть правдивым»<sup>20</sup>. Однако такой субъект оказался не только периферийным и провинциальным, он оказался уже к середине столетия преодоленным, неспособным породить смысловые отрезки новизны. Концентрация населения и средств воспроизводства внебиологических жизненных форм стала породить массовую иррациональность, которая была осмыслена, в частности, К. Мангеймом как особый культурно-антропологический феномен – «взрыв иррациональности в концентрированных массах»<sup>21</sup>. *Семиотика иррациональности*, вошедшая в активное поле семиотического взаимодействия в середине XX века, имела ряд негативных и позитивных последствий, достаточно протяженных во времени. Кроме негативно воспринимаемых

---

<sup>20</sup> Швейцер А. Я родился в период духовного упадка человечества // Кризис сознания / Сборник работ по философии кризиса. М., 2009. С. 5–11.

<sup>21</sup> Мангейм К. Возрастание иррациональных элементов в общественном сознании. Атмосфера ожидания насилия // Кризис сознания / Сборник работ по философии кризиса. М., 2009. С. 19

исследователями коллективного эгоизма, массового гедонизма и разрушительных последствий социально-культурной деконструкции, «взрыв иррациональности» проявился как мощный интеллектуальный импульс. Он сыграл исключительную роль в воссоздании новых культурных форм и ценностей и вызвал к жизни актуальную потребность индивидуального моделирования картины мира. Соответственно, стала наблюдаться и новая интеллектуальная социальная дифференциация (по признаку понимания/непонимания иррациональных текстов культуры), и выдвижение литературно-художественного авангарда на лидирующие позиции в общественном сознании. Элитарное и маргинальное, центральное и периферийное, закономерное и случайное в попытке очередной (но наиболее мощной за всю историю человеческой культуры) смены позиций произвели когнитивно-коммуникативную революцию, дегуманизирующую, деструктурирующую и депопулирующую художественный дискурс. Отмеченная Г. Маркузе для литературы способность обосновывать коммуникацию посредством разрушения («Для подлинно авангардных литературных произведений само разрушение становится способом общения»<sup>22</sup>) представляется характерной для всех текстов культуры, использующих культурные коды. Дискурс претерпевает изменения, теряя идентичность слова-понятия-вещи как принцип своего существования (кодирования/раскодирования). Индивидуальный код, индивидуальная картина мира, модель текста, не подверженная какой-нибудь социальной детерминации, меняют само отношение человек-человек, опосредуя его текстом: *человек-текст-человек*. При этом проблема понимания становится не социокультурной, а собственно семиотической, определяя и позицию индивидуума в постоянно усложняющемся информационном пространстве, и его возможности социально-культурного и когнитивного самообоснования. Понимание как сопряжение (со-ориентация) сложных кодов культуры получает внешнее выражение в специфике коммуникативно-прагматического поиска, направленного теперь не на локуцию-иллокуцию-перлокуцию (т.е. фазы содержательного учета ситуации и участников общения), а на сам процесс осмысления. Вычленение смыслов профессионального и/или повседневного общения оказывается «фишкой» речевой

---

<sup>22</sup> Маркузе Г. Ассимиляция культуры // Кризис сознания: Сборник работ по философии кризиса. М., 2009. С. 199.

коммуникации в силу того семиотического сдвига с результата высказывания на процесс высказывания, который отмечается, например, при лингвосемиотическом анализе функционирования естественного языка как знаковой системы. Усложняясь и становясь все более многосторонним (континуальным), знак разрывает уровневое строение языка, делая его единицы (воспринимавшиеся в виде устойчивой системы) подвижными, децентрализованными (лишенными центра и периферии), диффузными (взаимопроникающими).

«Накатывающиеся» на семиотические единицы многочисленные когнитивные трансформации (концептуализации, метафоризации, типизации, а также устойчиво-разговорные или ремейковые формы) превращают эти единицы в «слоистый пирог», участвующий в порождении смысла только на гипертекстовом или мегазнаковом уровнях<sup>23</sup>. По мысли Г.Н. Манаенко, «знаковое» значение (означаемое) языкового выражения уже не является его содержанием (предметным значением), но апелляция к этому содержанию становится «вектором, связывающим посредством предметного значения языкового выражения его экспонент (означающее) с одинаковыми представлениями о мире (абстрактными объектами области со-знания) взаимодействующих людей»<sup>24</sup>. Апеллятивный и векторный характер означивания делает любой современный словарь свободной поисковой системой, где смыслы «распаковываются» не в процессе «употребления» (по Витгенштейну), а в ходе сложной процессуальной деятельности «семиотической ориентации» всех участников коммуникации, причем деятельности, опосредованной большим набором текстов, раскрывающих или не раскрывающих свои контексты в момент проживания данной ситуации. Можно образно определить любое высказывание как когнитивный дейксис, осуществляющийся в нулевом пространстве-времени. Здесь

---

<sup>23</sup> Это явление очень часто осмысливают в виде нарушений норм языка и речи, недостатков в культуре речи, легко восполнимого специального обучением. Однако речь здесь идет о существенных изменениях в сознании индивидуума, компенсирующих смысловые, информационные и когнитивные разрывы, которые в текущую эпоху неизбежны.

<sup>24</sup> Манаенко Г.Н. Диалектика когниции и коммуникации: взаимодействие смыслов «мира дискурса» и значений «мира текста» // Дискурс, текст, когниция: коллективная монография / Отв. ред. М.Ю. Олешков. Нижний Тагил, 2010. С. 29.

можно говорить о явном падении локуции, требующем обязательного соотношения с пространственно-временными представлениями. С утратой локуции, т.е. того кванта информации, который необходимо актуально передать, предельные коммуникативные координаты Р.О. Якобсона «здесь» и «сейчас» трансформируются в не-предельные (или вне-предельные) коммуникативные координаты *пространства между* «нигде» и «никогда».

Ситуация смыслоутраты и кризиса самообоснования, представляя сознанию видимое отсутствие смысла, открывает иную его сферу – сферу *отсутствия смысла* как некий *иной* смысл. Можно говорить, что именно пространство разрыва (пространство *между*) становится автономным полем ретрансляции индивидуального сознания в сферу гипертекста, гиперсловаря, гиперсмысла. Между тем исторически заданная траектория углубления разрыва и расширения области *между* в русском тексте предстает не только как парадокс значения и смысла, но и как парадокс сознания, связанный с поляризацией текстов, ориентированных на глубинный смысл и требующих индивидуального порождения гиперсмыслов, и текстов, ориентированных на тождество вещи–знака–значения–смысла (усугубляемой текстуальными парадигмами соц-арта). Можно утверждать, что русское интеллектуальное пространство не только повторяет европейский опыт, но доводит его до логического завершения и парадокса. Присутствие обеих интеллектуально-экзистенциальных матриц в индивидуальном сознании приводит к его усугубляющейся разрывности, и ситуация непонимания каждый раз требует личного усилия по выстраиванию когнитивных мостов и переходов.

## Раздел 2

# МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО И СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

*И.В. Кондаков*

### **Между хаосом и порядком** **(О поэтике русской художественной культуры XX века)**

#### **Хаос VS Порядок**

*О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться!..  
О, бурь заснувших не буди –  
Под ними хаос шевелится!..*

Федор Тютчев

«О чем ты воешь, ветр ночной?» (1836)

Тонкую грань, отделяющую в XX веке Порядок от Хаоса и вместе с тем связывающую их воедино, отец синергетики Илья Пригожин образно представил в виде емкой метафоры. Представим модель мирового Порядка в виде идеального маятника, равномерно и бесконечно раскачивающегося в условной плоскости между двумя полюсами... Но стоит нам лишь ненамного усложнить действующую систему, а именно прикрепить к нашему маятнику еще один, совсем небольшой груз – второй маятник, – и новая система, состоящая из двух иерархически взаимосвязанных маятников, начнет двигаться совершенно непредсказуемо: выделявая эллипсы, восьмерки и всевозможные невообразимые вензеля... Вместо Порядка, пусть и условного, наступит безусловный *Хаос*.

«Описанное нами движение, – заметил И. Пригожин (в соавторстве с И. Стенгерс), – казалось бы, должно быть очень простым, так как оно порождается связью между двумя детерминистическими движениями: свободными колебаниями маятника и вынуждающими колебаниями подвеса. Однако в результате наложения этих двух движений мы имеем хаотический непредсказуемый режим»<sup>1</sup>. Подобным образом организованы процессы не только в мире физики и механики, но и в социуме, и в культуре, и в искусстве. В XX веке это стало особенно очевидно.

«Хаос порядка» – в этом оксюморе заключен парадокс, неотъемлемый от процессов, развивавшихся в русской художественной культуре XX века, а – в той или иной степени – и в культуре XX века вообще. Речь идет о таком состоянии культуры, для которого характерно размывание границ *между* упорядоченными структурами смыслов и областью Хаоса, т.е. множеством беспорядочных, деструктивных и не поддающихся, на первый взгляд, рациональному осмыслению процессов – в обществе, в культуре, в искусстве (тесно взаимосвязанных и постоянно перетекающих друг в друга). Собственно, об этом неуловимом и трудноопределимом «*между*» и пойдет речь в дальнейшем.

Не об этом ли, по-своему, говорится в книгах У. Эко «Отсутствующая структура» и «Открытое произведение» или Ю. Лотмана – «Внутри мыслящих миров», «Культура и взрыв», «Непредсказуемые механизмы культуры»?<sup>2</sup> Не об этом ли все современные споры, начавшиеся более века тому назад: об эстетической природе модернизма, авангарда, постмодернизма и всего того, что именуется сегодня актуальным искусством, – явлений, далеко выходящих за пределы традиционных представлений об искусстве, о художественном и об эстетическом в самом широком смысле этого слова? Черта, отделяющая Порядок в наших представлениях об искусстве и культуре в целом (включающей в себя художественную культуру как свою значительную часть)

---

<sup>1</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант: К решению парадокса времени. Изд. 7-е. М., 2009. С. 73–74. О переходе Порядка к Хаосу на примере маятника см. также: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. Изд. 6-е. М., 2008. С. 219–221.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры / Подготовка текста и примечания Т.Д. Кузовкиной при участии О.И. Утгоф. Таллинн, 2010.

от ощущений Хаоса – неопределимого и необъяснимого, на первый взгляд, – вот та граница, перед которой мы нередко останавливаемся в своем познании новых художественно-эстетических явлений.

М. Бахтин еще в 1970 году назвал культуру «открытым единством»<sup>3</sup>. Эта «открытость» объяснялась Бахтиным относительностью границ во всех ценностно-смысловых единствах. Говоря о неразрывности каждого явления литературы и искусства с целым культуры данной эпохи, а в более широком смысле – и со всей историей культуры («большим временем»), русский мыслитель подчеркивал, что литературу и искусство «нельзя понять вне целостного контекста всей культуры» с точки зрения их специфики. «При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике»<sup>4</sup>. Более того, заметил Бахтин, «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур»<sup>5</sup>.

Развивая мысль Бахтина о том, что «смысл возникает между смыслами», другой российский ученый, культуролог, социолог и философ А. Ахиезер уточнил: «Иначе говоря, между личностными культурами, субкультурами есть граница, расчленяющая культуру как целостную специфическую форму человеческой реальности в соответствии с существующими субъектами, особой фокусацией культуры каждым из них»<sup>6</sup>. И далее конкретизировал это представление о границе как гипотезу о «существовании некоторой сферы Между, находящейся между полюсами дуальной оппозиции двух субъектов, полюсами дуальной оппозиции одного субъекта»<sup>7</sup>, которую ученый свя-

---

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 333.

<sup>4</sup> Там же. С. 329–330.

<sup>5</sup> Там же. С. 334–335.

<sup>6</sup> Ахиезер А.С. Труды. М., 2006. Т. 1. С. 433.

<sup>7</sup> Там же. С. 434.

зывает с «вектором конструктивной напряженности» (ценностной ориентацией, стимулирующей переход от одного полюса к другому)<sup>8</sup>. «Между, – продолжает А. Ахиезер, – это сфера, где разыгрываются все драмы и трагедии человеческой мысли, сфера формирования программ деятельности, а следовательно, и самой деятельности»<sup>9</sup>.

Смысловая противоположность и, так сказать, *взаимоисключаемость* Хаоса и Порядка лежат на поверхности; эти категории, организующие целое и дезорганизующие его смыслы, принадлежат различным семантическим рядам. Но и *между* ними возможен и реален диалог, как и любая встреча между познанием и непознанным. Перефразируя Гегеля, можно сказать, что *хаос* – это еще непознанный, неосвоенный *порядок*, и требуется определенное культурное и интеллектуальное напряжение, смысловой «рывок» для того, чтобы осознать хаос как порядок особого рода, как «сложный порядок» или «порядок порядков». Два (и более двух) маятника, вступившие между собою в трудный диалог; встреча двух и более разнопорядковых множеств, образовавших в совокупности сверхсложное многоуровневое и мозаичное единство, – это и есть картина художественной культуры XX века, рассматриваемая здесь применительно к России и русской культуре прошлого столетия.

Ограничение исследования судеб художественной культуры XX века Россией и русской культурой в нашем случае принципиально. Ведь цивилизационная и культурно-историческая специфика России заключается прежде всего в том, что Россия – «высокодезорганизованное общество». Далее, Россия – это общество *переходное*, совершающее сложную трансформацию как в процессе исторических преобразований (например от традиционного – к модернизированному), так и в этнокультурном плане (как цивилизация, переходная между западным и восточным типами). Наконец, Россия – это общество, подверженное перманентному *расколу*, который на каждом этапе исторического становления и развития русской культуры порождает неразрешимые противоречия. В сумме все эти особенности русской (а во многом и всей российской) культуры и обуславливают семантику и проблематику русской культуры, соответствующую концепту «хаос порядка».

---

<sup>8</sup> Ахиезер А.С. Труды. М., 2006. Т. 1. С. 436.

<sup>9</sup> Там же. С. 434.



Выдвинувший и обосновавший эту концепцию России А. Ахиезер писал: «Высокий уровень дезорганизации можно рассматривать как результат недостаточности проникновения общества его ценностями, некоторыми всеобщими представлениями, создающими базовый консенсус, устойчивость изменений, что открывает путь потокам случайностей, неопределенности, культуре, выдвигающей “авось” в качестве своего фокуса. “Авось” можно рассматривать как попытку людей приспособиться к высокодезорганизованной среде, соответственно увеличивая собственную дезорганизацию»<sup>10</sup>.

«Так что же все-таки означает “*русская авось*”? – риторически задается вопросом крупнейший лингвист А. Вежицкая, изучающая своеобразие национальной культуры и менталитет народа через особенности национального языка, и сама же отвечает: По существу, это отношение, трактующее жизнь как вещь непредсказуемую: нет смысла строить какие-то планы и пытаться их осуществлять; невозможно рационально организовать свою жизнь, поскольку жизнь нами не контролируется; самое лучшее, что остается делать, это положиться на удачу». А. Вежицкая подчеркивает, что частица *авось* в русской народной философии и русском самосознании занимает совершенно особое место: «Русская частица *авось* подводит краткий итог теме, пронизывающей насквозь русский язык и русскую культуру, – теме судьбы, неконтролируемости событий, существованию в непознаваемом и не контролируемом рациональным сознанием мире. Если у нас все хорошо, то это лишь потому, что нам просто повезло, а вовсе не потому, что мы овладели какими-то знаниями или умениями и подчинили себе окружающий нас мир. Жизнь непредсказуема и неуправляема, и не нужно чересчур полагаться на силы разума, логики или на свои рациональные действия»<sup>11</sup>.

Так или иначе, русский «авось» – в различных его символических проявлениях – означает демонстративное «*безразличие*» к проблеме выбора и к самому выбору путей культурно-исторического развития (хотя бы одного из двух), культурных ценностей, ценностно-смысловых ориентаций; полагание на «авось» – это принципиальное «*уравнивание*» по смыслу любых

<sup>10</sup> Ахиезер А.С. Труды. М., 2006. Т. 1. С. 131.

<sup>11</sup> См.: Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997. С. 78–79.

альтернативных решений, явлений, процессов, результатов, интерпретаций, оценок; это установка на исходную *неопределенность* и принципиальную *неопределимость* самой национально-исторической судьбы Руси – России, своего рода исторический фатализм: «Что будет – то будет!»<sup>12</sup>

Итак, мы осмысляем культуру, имеющую своим смысловым центром принцип «авось», т.е. отказ от выбора между крайностями, пребывающую в проблемном поле неопределенности и случайности, где взаимодействие Хаоса и Порядка особенно сильно и непредсказуемо. Приспосабливаясь к высокодезорганизованному обществу и культурной среде, базирующейся на принципе «авось», искусство и само проникается чертами хаоса, переосмысляющего любой порядок в качестве смысловой и функциональной разновидности неопределенности и скопления случайностей. В этом отношении наблюдение за развитием российского искусства в XX веке дает массу поводов для понимания феномена «Хаос порядка», представляющего собой с различных сторон историческую динамику искусства в высокодезорганизованной социокультурной среде. В этом отношении феномен «Хаоса порядка» имеет свои художественно-эстетические, этические, интеллектуальные и общекультурные параметры осмысления.

Российская художественная культура в XX веке преисполнена искренним изумлением, как пишет А. Ахиезер в другом месте, «почему отовсюду лезет хаос и разрушение. Это стремление к разрушению столь сильно, что оно охватывает и интеллигенцию, и часть духовной элиты, которые тем самым изменяют своей социальной функции – быть наиболее глубоким и ответственным субъектом критики исторического опыта, субъектом массового стремления к порядку через хаос, к форме через бесформенность, к добру через зло. Этот маршрут всегда оказывается для нас непроходимым, и мы застреваем в самом опасном месте»<sup>13</sup>. И в самом деле, «Хаос порядка» – это зона высокого риска как для искусства, так и для его теории, для человека,

---

<sup>12</sup> См. подробнее: Кондаков И.В. «Смута»: эпохи «безвременья» в истории России // *Общественные науки и современность*. 2002, № 4. *Он же*. «Смута»: К типологии переходных эпох в истории русской культуры // *Переходные процессы в художественной культуре России*. М., 2003.

<sup>13</sup> Ахиезер А.С. *Россия: критика исторического опыта* (Социокультурная динамика России). 3-е изд. М., 2008. С. 784.

создающего это искусство и воспринимающего его, для культуры как целого, для общества, живущего такой культурой.

Сказанное имеет прямое отношение и к российскому искусству: органическое движение мысли и чувства от хаоса к порядку, от бесформенности к форме, от зла к добру, начинаемое каждым значительным художником в его творчестве (к какой бы разновидности искусства оно ни принадлежало), вольно или невольно останавливается в фазе *перехода* от одного к другому, отображая своего рода межумочную ситуацию встречи взаимоисключаемых смыслов – порядка и хаоса, формы и бесформенности, добра и зла, свободы и рабства, истины и лжи, просветления и отчаяния...

Собственно, уже в XIX веке великие русские писатели-классики прозревали подобную диалектику в своих эпохальных произведениях, обозначая неразрешимость исторических конфликтов и социокультурных противоречий в антиномических заглавиях своих произведений: «Горе от ума», «Поэт и толпа», «Мертвые души», «Обыкновенная история», «Отцы и дети», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Былое и думы» и т.п. В XX же веке все дуальные оппозиции еще более обострились, а их «снятие» в категории «между» стало еще более проблематичным, трудноосуществимым.

Выявляемый в текстах русской художественной культуры «Хаос порядка» – это области, сгустки *смысловой неопределенности*, в которой художественная реальность предстает противоречивой и абсурдной; границы между противоположностями – размытыми, антиномии – стертыми, превратившимися в парадоксальные оксюмороны; направленность социокультурных и художественно-эстетических трансформаций значений и смыслов – амбивалентной; культурная семантика – многозначной и, может быть, произвольно интерпретированной и оцененной разными реципиентами.

«Хаос порядка» в русской художественной культуре XX века касается по преимуществу инновативных процессов в ней, которые и порождают зоны смысловой неопределенности, представляющие собой серию проблемных «срезов» русской культуры на протяжении прошлого века, в разных аспектах демонстрирующих сложность и противоречивость этого целого. Вообще, история культуры, и особенно русской культуры, *архитектонична, а не линейна*; различные формы знания и образного видения мира не сменяют друг друга во времени, а наслаиваются

друг на друга, образуя многослойную и внутренне конфликтную семантику и не менее многозначную, иерархическую структуру<sup>14</sup>, собственно, и приводящую культуру к состоянию «хаоса порядка».

Динамика «Хаоса порядка» в русской культуре XX века осуществляется в условно-исторической последовательности на протяжении всего минувшего столетия – от Серебряного века до постсоветской смуты. Три основные эпохи в истории культуры XX века охватывают – соответственно: эстетические искания Серебряного века; искусство тоталитарной эпохи и художественную культуру в процессе перехода от советского к постсоветскому. Для каждого времени – свой «хаос порядка», но каждый из них – преемствен по отношению к предыдущему и последующему. Без «хаоса порядка» русского Ренессанса не было бы «хаоса» русской революции и «порядка» сталинского ГУЛАГа; без «порядка хаоса» тоталитарной культуры не было бы «Хаоса порядка» современности... Каждая из эпох характеризует свое *между*: «между классикой и постсовременностью»; «между Кремлем и ГУЛАГом»; «между советским и постсоветским».

Сравнительный анализ показывает: феномен *эристики* (от древнегреческого «искусства спора»), наглядно представляющего сферу *между* в Серебряном веке, сменяет утверждение *синэстетизма* – также своеобразного «Хаоса порядка», как его понимал Вл. Соловьев и его прямые и отдаленные последователи. «Дух музыки» в философско-эстетической трактовке русских поэтов-символистов дополняет антивагнерианский *Gesamtkunstwerk*, трансформированный С. Дягилевым в духе борьбы с русским литературоцентризмом. Рождение метасимволизма в творчестве В. Розанова, венчающее художественно-эстетические искания Серебряного века, вольно или невольно проецируется на трагические судьбы русских поэтов XX века, представляющие своего рода «орфическую танатологию» отечественной культуры, трагический финал русского культурного Ренессанса, связанный с гибелью *поэтического* – вместе с самими поэтами.

---

<sup>14</sup> См. подробнее: Кондаков И.В. Архитектоника русской культуры // Общественные науки и современность. 1999, № 1. Ср. также в кн.: Кондаков И.В. Культура России. 4-е изд. М., 2008; Он же. Культурология: история культуры России. М., 2003.

Метасимволическая «смерть Пушкина», представшая в XX веке в гротескно-трагических интерпретациях творчества и личности поэта (ср., например, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца-Синявского), еще недавно претендовавшего на то, чтобы быть «нашим всем», а к столетию со дня своей гибели ставшего «нашим товарищем» для каждого советского человека (А. Платонов), открывает характеристику тоталитарной эпохи блоковским прозрением:

Пушкин! *Тайную свободу*  
Пели мы вослед тебе!  
Дай нам руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе!

Не менее увлекательным для современного исследователя оказывается «детский дискурс» отечественной культуры, парадоксально связавший в рамках «Хаоса порядка», с одной стороны, феномен советской детской литературы, которая стала в Советском Союзе своеобразным «убежищем» для идейно-художественного вольномыслия и скрытой оппозиции (особенно показательны здесь детское творчество К. Чуковского и Д. Хармса), и, с другой – эстетику тоталитарного режима, претендовавшего на то, чтобы быть глобальным «детством человечества» и взрастить в своих недрах «нового человека» – своего большого ребенка, нового Гомункулуса, заботливо пестуемого государством (в этом смысле особенно репрезентативен С. Михалков). Глубинное родство этих несовместимых дискурсов, скрытых под личной «счастливого детства», многое объясняет в устройстве других феноменов тоталитарной художественной культуры.

Тем временем открытый М. Бахтиным способ культурфилософского иносказания позволил в страшном чреве сталинского универсального Государства увидеть смешное и вдохновляющее начало – карнавал новых Гаргантюа и Пантагрюэлей в советском Телемском аббатстве, вольно или невольно ускользающих от бдительного «недреманного ока» чекистской опричнины и вместо поддержания в культуре «властной вертикали», ее иерархического строения – утверждающих продуктивность демократической «горизонталь», охвата окружающего мира «вширь», – выбрать культурную свободу и широту взгляда.

Музыкальное осмысление тоталитарной эпохи невербальными средствами, различно явленное миру С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем, воспринималось современниками – и вождями,

и обывателями – как «сумбур вместо музыки», а последующими поколениями как «рождение музыки из духа трагедии». Одно предполагало другое. Воссоздаваемая силами музыки картина «русской ночи», раскинувшей над страной, была результатом трагического переживания искусством окружающей реальности как «хаоса», произошедшего из тоталитарного «порядка».

Во второй половине XX века проблематика «Хаоса порядка» в русской культуре переносится на более общие категории искусства и культуры в последней трети прошлого века. «Плюрализм культурной памяти» как ключевая эстетическая характеристика постмодернизма может быть представлен особенно ярко на примере творчества А. Шнитке и его полистилистики. Поздние культурологические студии Ю. Лотмана начала 1990-х годов заложили основу для исследования смыслового зазора между категориями «культурного промежутка» (Ю. Тынянов) и «культурного поворота» (Ю. Лотман), следующими в XX веке как бы «рука об руку», неразрывно друг с другом, как две стороны одной медали.

Разворачивающийся на рубеже XX и XXI веков тревожный кризис литературоцентризма в русской культуре, представляющийся иногда началом конца самой русской культуры, послужил материалом для осмысления новых модификаций синэстетизма в России и мире. Наконец, размышления о природе культурологии как «нового синкрезиса» в истории мировой культуры и своеобразии российской культурологии как аналитики культурных контекстов дают основания для представлений о «Хаосе порядка» в масштабах науки о культуре, являющейся зеркалом всей современной культуры и ключом к пониманию искусства XX века в целом.

Ни один из сколько-нибудь значительных культурно-исторических и социокультурных контекстов (мифологических, религиозных, философских, идеологических, художественных, учительных и т.п.) не исчез из культуры Новейшего времени, но обрел в ней новые значения, смыслы и функции в разных микро- и макротекстах, – то образуя неожиданные интертекстуальные связи и разные уровни осмысления, то выявляя конфликты интерпретаций и емкие обобщения в рамках огромного *гипертекста* – русской художественной культуры XX века как целого. Наметьте теоретические и методологические подходы к осмыслению культурной семантики и структуры этого гипертекста («текста текстов») как своего рода «Хаоса порядка» –

такой представлялась *первая сверхзадача* исследования русской художественной культуры XX века.

*Другая крупная задача* – представить *поэтику* русской культуры XX века – хотя бы в самых общих очертаниях. Я имею в виду два новых смысла этого понятия: во-первых, «поэтика культуры», во-вторых, – «поэтика XX века». Первый смысл относится к типологии и морфологии поэтики; второй – к ее истории. До последнего времени термин «поэтика» по преимуществу относился к литературе и непосредственно поэзии (хотя сегодня встречаются исследования по поэтике театра и кино; И. Стравинский читал лекции по музыкальной поэтике<sup>15</sup>). «Поэтика в буквальном смысле слова, – замечал композитор в своих лекциях студентам Гарвардского университета, – означает делание произведения. Я собираюсь говорить именно о музыкальной поэтике, то есть о том, как “делать” в согласии с музыкальным порядком»<sup>16</sup>. Это означает, что можно изучать не только поэтику литературы, но и других видов искусства, в частности такого далекого от литературы, как музыка.

Все это имеет непосредственное отношение к поэтике русской культуры XX века. Именно в XX веке между литературой и музыкой, между искусством вербальным и искусством невербальным обнаружили не только неожиданное сходство (непохожее на сближение литературы с музыкой в XIX веке), но и трагическое расхождение. Музыка все чаще стала осознаваться ее творцами, исполнителями и слушателями как *альтернатива литературе*: как невыразимое в слове, как невоплотимое словом и как прямо противоположное слову. В свою очередь и словесность стала стремиться к музыкальности звучания и даже смысла. И вообще, все поле эстетического стало дифференцироваться: на передаваемое с помощью слов и словесности и – словесно непредставимое. К первому относилась сама литература, поэзия; к последнему – прежде всего музыка (а во вторую очередь – хореография и беспредметное изобразительное искусство).

«Сшибка» музыкальных и словесных структур при анализе литературно-философского произведения позволяет соотнести вербальные тексты с невербальными, и здесь, на пересечении столь различных (даже с точки зрения знаковых средств

---

<sup>15</sup> Стравинский И. Музыкальная поэтика // И. Стравинский. Хроника. Поэтика. М., 2004.

<sup>16</sup> Там же. С. 171–172.

выражения) форм культуры удается выявить и проанализировать глубинные структуры текста культуры – мифологические и психоаналитические архетипы, пласты противоречивой ментальности, препарированные культурные стереотипы и смысловые клише и даже фундаментальные основы цивилизационного склада. Именно на пересечении вербального и невербального оказывается возможным выявлять и осмыслять бессознательные влечения и скрытые от рефлексии комплексы; ощущать и вычленять многослойность архитектурного текста и, в конечном счете, вычленять и анализировать культурную семантику глубинных, во многом невербализуемых слоев текста, составляющих в своей совокупности универсальный метатекст художественного творчества.

Между этими двумя полюсами культуры – литературой и музыкой – располагается все то искусство, содержание которого, до известной степени, можно передать словами – как нарратив, как сюжет, как словесную интерпретацию, как инсценировку, либретто, отклик, оценочное суждение (живопись, театр, программная музыка, немое кино). Правда, это поле все время размывалось – за счет заумной поэзии, абстрактной живописи, дизайна и т.п. И тем не менее в русской художественной культуре XX века незримо присутствуют два полюса – литература и музыка; слово (словесность) и то, что «по ту сторону» слова, – невербальное искусство, музыка и музыкальность. Но более всего – пространство *между* этими смысловыми полюсами – *вербальностью и сонорностью*.

Между тем все большую актуальность приобретала необходимость осмыслять *поэтику культуры* как целого. Это – *третья крупная задача исследователя* на пути рефлексии современной культуры – *изучение закономерностей глобального гипертекста мировой художественной культуры XX века как целого*, в котором русская художественная культура XX века будет представлять лишь часть целого, хотя и важную, но всего лишь небольшую часть – в одном ряду с европейской, американской, исламской, буддийской и другими важнейшими ее составляющими. В связи с усилением процессов глобальной интеграции во второй половине XX века подобный поворот проблематики русской художественной культуры XX века представляется сегодня актуальным и масштабным.

Фактически уже М. Бахтин, обращаясь к анализу поэтики жанров, имел в виду *поэтику культуры* как таковой. А осмыс-



ление в категориях поэтики – карнавала и смеховой культуры, хронотопа и диалога, идеологических споров в полифоническом романе и «речевых жанров» – сделало представления о поэтике культуры еще более актуальными и действенными. Определенную роль в современной рефлексии поэтики культуры (в свете идей Бахтина) сыграла книга В. Библера, посвященная Бахтину и вместе с тем его поэтике культуры<sup>17</sup>. В этой книге автор показал, что любой (в том числе невербальный) текст культуры, будучи включен в диалог, обрастает словесными текстами и превращается в «текст текстов», т.е. в филологическое явление.

С этой точки зрения, по В. Библеру, оказывается, что *литературоведение* по своей природе *шире* не только поэзии, но и искусства, и философии или что возможно литературоведение не только в узком смысле, занимающееся изучением литературы (раздел филологии), но и «литературоведение» в широком смысле, призванное осмыслять всю *словесность вокруг* различных явлений культуры – философии и науки, религии и политики, разных видов искусства, в том числе и невербальных (например музыки и танца, изобразительного искусства). Фактически речь идет о культурологии, вербализирующей и тем самым осмысляющей любые явления культуры, и о литературоцентризме как принципе русской культуры, много сделавшем для вербализации культуры как целого, так и отдельных ее видов, но к концу XX века практически исчерпавшем себя.

Однако смысл поэтики культуры не исчерпывается ее вербализацией и словесной реинтерпретацией. Под поэтикой в широком смысле можно понимать эстетические смыслы и структуры, изоморфные в разных видах искусства и внехудожественных разновидностях практической деятельности человека. В этом отношении XX век породил не только новые формы синестетизма, призванные эстетизировать культуру во всех ее проявлениях, но и открыл новые приемы поэтики, ставшие универсальными, – коллаж, кластер, монограмму, художественный подтекст, карнавализацию, полистилистику, фракталы, художественные и культурные макроструктуры, – приемы искусства, мало-помалу вносящие черты порядка в хаотические процессы XX века.

Инвентаризация поэтики культуры XX века в целом, весьма запутанная и причудливая, – конечно, задача ближайшего

---

<sup>17</sup> Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.

будущего, но и сегодня уже очевидно, что соответствующий *лексикон культуры* уже складывается в виде отдельной парадигмы, соединяющей искусствоведение, эстетику и культурологию в единое сложно организованное смысловое пространство, охватывающее собой всю художественную культуру XX века и, может быть, превращающее культуру как целое – в феномен по преимуществу эстетический, но не только.

Очевидно, в истории мировой, да и русской тоже, культуры – вплоть до XIX века – смысловая дистанция между тем, что считалось Хаосом, и тем, что называлось Порядком, была гораздо больше, а граница между хаосом и порядком сознавалась гораздо более четко и определенно, чем в XX веке. Именно в прошлом столетии Хаос и Порядок предельно сблизились и проникли друг в друга, образуя «вселенскую смазь» – «Хаос порядка». Границы между тем и другим размылись, а хаос и порядок в свете мировых революций и мировых войн, казалось, окончательно перестали различаться. Отныне человечество было почти обречено существовать в «Хаосе порядка», тяготясь однородностью своего ценностно-смыслового бытия.

Сегодня, когда XX век уже позади, больше чем когда-либо ранее важно осознать ценностно-смысловую *неоднородность* как окружающего нас мира, так и нашего внутреннего мира. От «Хаоса порядка» в культуре мы каждый раз снова и снова, понемногу, но неуклонно продвигаемся к «Порядку хаоса», и хотя эти условные категории культуры сегодня почти неотличимы друг от друга, движение эстетической мысли от лицемерия преимущественно Хаоса к прозрению в нем проблесков нового Порядка – не может не внушать исследователю умеренного оптимизма.

### Между «музыкой» и «шумом»

*Мой слух об эту пору пропускает:  
Не музыку еще, уже не шум.*

Иосиф Бродский.  
«Почти элегия» (1968)

В легендарной книге Джорджа Оруэлла «1984» на одной из начальных ее страниц сформулированы три «партийных лозунга» тоталитарного государства, построенные по одному и тому же оксюморонному принципу:

«ВОЙНА – ЭТО МИР  
СВОБОДА – ЭТО РАБСТВО  
НЕЗНАНИЕ – СИЛА»<sup>18</sup>.

Если продолжить этот ряд антиномий-тождеств («черное – это белое», «добро – это зло»), сочиненных в стенах оруэлловского «Министерства Правды», можно сказать и следующее:

«ХАОС – ЭТО ПОРЯДОК».

В искусстве XX века и в его теоретических отображениях происходит сближение и взаимопроникновение «хаоса» и «порядка» – вплоть до их полного неразличения: последние приметы порядка начинают растворяться в хаосе бытия. Так возникает феномен «Хаос порядка» в искусстве XX века и в его теоретических концепциях, постепенно распространяющийся на всю культуру и таким образом становящийся всеобщим убеждением, что «хаос» – это и есть современный «порядок», что он является «нормой» для современности.

Дж. Оруэлл объяснял появление подобных парадоксов задачами политической пропаганды, добивающейся специально разработанными приемами идеологической манипуляции с массовым сознанием – *превращения лжи в правду* и ее «поселения в истории». Главный механизм подобной манипуляции объясняется в книге Оруэлла еще одним универсальным партийным слоганом: «Кто управляет прошлым, тот управляет будущим; кто управляет настоящим, тот управляет прошлым»<sup>19</sup>. Фальсификация истории (пересмотр прошлого в свете настоящего) тем самым возводится в ранг прописей политического манипулирования, формирующего будущее.

В возникновении художественного «Хаоса порядка» политические мотивы также занимают некоторое место. Как правило, это попытки политико-идеологическими средствами «навести порядок» в искусстве. Сюда мы относим и знаменитую ленинскую статью «Партийная организация и партийная литература», и все известные постановления и декларации ЦК партии, и официозные требования советской власти к художественному методу и стилю эпохи (вроде нормативных дефиниций «социалистического реализма»). Вместо ожидаемого усиления

---

<sup>18</sup> Оруэлл Дж., Далош Д. 1984; 1985: Романы. М., 1991. С. 13.

<sup>19</sup> Там же. С. 40.

«идейно-эстетического порядка» в культуре каждый раз происходило нарастание организационного и эстетического хаоса.

В результате привнесенного в идейно-образный «хаос» искусства идейно-политического «порядка» целое культуры непредсказуемо усложнялось, а ее творцы и реципиенты окончательно дезориентировались в отношении того, как понимать это целое и как в нем участвовать. Система идейно-политических требований не только не сливалась с системой художественно-эстетических принципов и не подчиняла ее себе, но вступала с ней в трудный и неоднозначный диалог, как правило, незавершенный и незавершимый, который сам по себе представлял собой еще одну, третью систему отношений – в дополнение к двум предыдущим. В совокупности этих трех несовпадающих, но взаимодействующих друг с другом систем смыслов и рождается «Хаос порядка».

Существуют, однако, и другие «непредсказуемые механизмы культуры», изучению которых Ю. Лотман посвятил свою последнюю одноименную книгу. В одной из заключительных глав монографии – «Структура единства» – ученый обратил внимание на «взаимопереходимость понятий синонима и антонима», т.е. на «возможность перехода структурной единицы смысла в свою противоположность». Это объясняется тем, что «на более общем уровне элементу приписывается свойство *иметь значение*, природа же того, какое из значений актуализируется в данном случае, определяется контекстно, на более конкретном уровне»<sup>20</sup>. Взаимопереходимость понятий Хаос и Порядок, образующих в результате сложного синтеза нечто *между* тем и другим – «Хаос порядка», относится к тому же ряду явлений.

«Эта возможность употреблять антонимы как синонимы дает огромную силу синтеза, сопоставимую с силой анализа, раскрывающей в синонимах антонимы. Фактически на двуединстве этих процессов основывается смысловая мощь поэзии и искусства вообще. Но процесс этот шире искусства». В качестве примера Ю. Лотман приводит парные фигуры Толстого и Достоевского, которые для отечественного субъекта культуры предстают как фигуры антиномические, а для западного читателя – как синонимические. «Ни одно из этих прочтений нельзя однозначно определить как “правильное” или “неправильное”.

---

<sup>20</sup> Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010. С. 175.

Включение в различные культурные контексты деформируют смысл текста»<sup>21</sup>. В нашей книге – на примере творчества Ю. Лотмана – в таком же амбивалентном смысле (то антонимическом, то синонимическом) предстали категории «культурного промежутка» и «культурного поворота». Сам Ю. Лотман приводит ряд примеров, демонстрирующих единство и борьбу противоположностей в культуре и искусстве: грех и спасение, преступление и покаяние, природа и искусство, любовь и камень и т.п. Наложение и совмещение антиномических и тождественных структур в одних и тех же культурных текстах – один из самых колоритных примеров «Хаоса порядка».

Однако наступление «Хаоса порядка» в художественной культуре имеет и собственно эстетические причины, характеризующиеся определенной имманентностью по отношению к другим культурным факторам. Рефлексия искусства на протяжении веков осуществлялась исключительно в эстетических формах (*эстетические отношения* искусства к идеалу, к традиции, к другому произведению искусства и т.п.). Эстетический монизм, достигший своего апофеоза в классической немецкой философии, усвоенный и переосмысленный на почве русской культуры, достиг первой грани релятивизма, обретя формулу «движущейся эстетики» у Белинского (применительно к художественной критике).

Появление концепции «движущейся эстетики» означало фактически, что система эстетических категорий, принципов, критериев оценок может видоизменяться, причем довольно радикально, прямо «на ходу», в процессе критического анализа (в зависимости от тех теоретических установок, которыми руководствовался мыслитель или критик, тех практических задач, которые он решал; в зависимости от той конкретно-исторической ситуации, в которой он ставил эти задачи; в зависимости от тех художественных произведений, которые он брался анализировать и интерпретировать и т.д.).

По существу, возникновение «переменной эстетики» означало включение эстетики (ее критической версии) в широкий и исторически изменчивый контекст культуры и подчинение эстетических оценок множеству гетерогенных факторов культуры (социальных, политических, философских, религиозных,

---

<sup>21</sup> Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010. С. 176–177.

конкретно-научных и пр.). Тем самым контекст создания художественного произведения и контекст его критической интерпретации впервые радикально разошлись и представляли собой две разные ценностно-смысловые системы, с различной культурной семантикой, – системы, которые неизбежно вступали в неразрешимый конфликт (например взаимонепонимание поздних Белинского и Гоголя).

Дальнейшая «материализация» эстетических идей в России привела к апологии «эстетических отношений искусства к действительности» (Чернышевский и Добролюбов), где ключевым понятием становилась неопределяемая, а потому и неопределенная «действительность» – конструкт, по замечанию Достоевского, произвольно наполняемый любым содержанием (социальным, политическим, философским), в зависимости от которого различно трактуется и искусство, и реальность. При этом «действительность», к которой апеллируют «реальные критики» Добролюбов и Чернышевский, как утверждает Достоевский в статье «Г. – бов и вопрос об искусстве», произвольно *изгибается* в угоду концепциям «кабинетных теоретиков» и не только не ассоциируется читателями с «объективной реальностью», но, напротив, кажется субъективным манипулированием эстетическими отношениями. Наконец, «действительность», как она понималась критиками, совершенно не соответствовала «действительности», как ее понимал и воссоздавал в своих произведениях художник; фактически речь шла о разных реальностях, лишь искусственно идентифицируемых под именем «действительности».

Кульминацией этой тенденции, окончательно размывшей границу между искусством и не-искусством, стала писаревская формула «разрушения эстетики», во многом предвосхитившая концепции раннего русского авангарда («сбрасывание» классиков с «Парохода современности» русскими футуристами). С писаревской формулы началась дискредитация и дезавуация эстетики как универсальной рефлексии искусства. Со свойственным Писареву остроумием он уже в работе «Реалисты» доводит дефиниции эстетики до абсурда, сравнивая музыкальные или театральные общества с обществом «любителей слоевых пирожков» или «любителей очищенной водки»; насмешливо сопоставляет Рафаэля и Бетховена со знаменитым местным поваром, мебельным мастером, парикмахером, шахматистом и маркером в игорном доме. Квазинаивное уподобление Писаре-

вым феноменов эстетических – внеэстетическим с точки зрения здравого смысла казалось очень убедительным для позитивистского мышления, отождествлявшего художественный вымысел с ненаучными догадками и религиозно-мистическим обманом («поэзия» = «вранье»!).

Абсурдность контекстуальных подмен Писарев еще больше усиливает в статье «Разрушение эстетики». Издеваясь над глубокомыслием и бездоказательностью эстетического анализа искусства, классик «русского нигилизма» называет «произведением искусства» блюдо киселя, которому придана почти архитектурная форма: всякие там «зубчики и фестончики» (чтобы лучше понимать хрупкость и непрочность всего эстетического), хотя тот же самый реальный кисель (не выдаваемый за новое произведение искусства) так же «вкусен» и «удобоварим» вне всякой формы в виде хаотической, бесформенной массы. В таком же оглуляющем контексте Писарев саркастически объявляет «художником» (причем ничуть не хуже всех прочих, претендующих на это звание) старуху, белящуюся и румянящуюся перед зеркалом, чтобы казаться молодой и красивой<sup>22</sup>. Впоследствии представители русского авангарда воспользовались писаревскими парадоксами, чтобы буквализировать их в качестве предмета нового искусства.

Однако в таких ернических дефинициях искусства проявился не один только критический «нигилизм», но и содержательные и формальные метаморфозы самого искусства, стремительно порывавшего с классическими критериями эстетического – прежде всего в связи с многократным расширением своего контекста. Уже в середине XIX века *дилемма символизма и натурализма*, представлявших собой две модернистские версии «реализма» – абстрактно-философскую интерпретацию типизации (символизм) и позитивистски-описательную конкретизацию типичного (натурализм), вольно или невольно выявила двусмысленность мимесиса даже в классическом искусстве, не говоря уже об искусстве неклассическом.

По существу, искусство столкнулось с двумя взаимоисключающими представлениями о «действительности» и отношениях к ней искусства. Встретившиеся и разошедшиеся тенденции синэстетизма (и синтеза искусств), с одной стороны, и автоно-

---

<sup>22</sup> См.: Писарев Д.И. Разрушение эстетики // Д.И. Писарев. Соч. в 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 424–425.

мизации отдельных видов искусств, с другой, – все глубже погружающихся в свою видовую специфику, вылились в противоречивую эстетическую картину – то ли единого в принципе искусства, владеющего различными языками, то ли различных искусств, общающихся между собой на едином художественно-эстетическом языке.

Дальнейшее развитие модернизма, авангарда и постмодернизма в искусстве XX века еще больше осложнило понимание феномена искусства как такового и еще дальше увело современное искусство от его миметического толкования (например, беспредметное изобразительное искусство, «заумная поэзия» или конкретная музыка). Одновременно возрастала *условность* искусства и его форм, не только уходивших от буквального «жизнеподобия», но и радикально переосмыслившего сначала само «жизнеподобие» искусства, а затем и границы самого искусства, плавно перетекавшего в жизнь или резко отталкивающегося от жизни.

В уже цитировавшейся выше посмертной книге Ю. Лотмана проблема «функции искусства» (название соответствующей главы) оборачивается парадоксальным «возвращением к обыденности». «Так, символистская традиция культивировала поэтическое как необычное, экзотическое. Наложенный на нее футуристический пласт двойного взрыва переменял места, сделал вульгарное поэтичным, а грубое – формой утонченности. Последовавшая затем многоступенчатая смена художественных структур их отрицаниями, все более и более усложненными и требующими для эстетического переживания все большей и большей изоциренности, естественно породила в конечном итоге стремление вообще вырваться за пределы искусства и заменить его не-искусством. Это постоянное перемещение в пространстве художественных языков и колебание между предельной усложненностью, порождающей простоту, и предельной простотой, порождающей усложненность, составляет пространство динамики искусства»<sup>23</sup>.

Параллельно с метаморфозами самого искусства, все менее соотносившегося с существовавшей системой эстетических категорий, стремительно трансформировалась и рефлексия искусства, становившаяся все в меньшей степени собственно эстетической. Уже начиная с конца XIX века искусство все чаще

---

<sup>23</sup> Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. С. 173.



включается в общекультурный (Ф. Ницше, Р. Вагнер, А. Белый, А. Блок и др.), религиозно-философский (В. Соловьев, К. Леонтьев, Е. Трубецкой, Вяч. Иванов и др.), социально-политический (Г. Плеханов, В. Ленин, А. Богданов, Л. Троцкий, А. Луначарский и др.), психоаналитический (З. Фрейд, К.Г. Юнг, косвенно – М. Бахтин и др.) и иные ценностно-смысловые контексты, демонстрируя свой «протеизм» – в зависимости от того или иного контекста.

Идеи синэстезии и панэстетизма, стихийное умножение видов искусств, сознательное нарушение признанных эстетических традиций и запретов (в модернизме, авангарде и постмодернизме), наконец, открытие культурно-бессознательного и эстетически-бессознательного привело в XX веке к стиранию граней между трагическим и комическим, возвышенным и низким, прекрасным и безобразным, эстетическим и внеэстетическим, т.е. к фактическому крушению всей системы эстетических категорий, а вместе с тем – и самого дисциплинарного поля эстетики. Одновременно размывались границы между искусством, с одной стороны, и идеологией, философией, религией, наукой, повседневностью, моралью и т.д. – с другой.

Умножение философских, точнее – культурфилософских, концепций искусства и эстетического на рубеже XIX–XX веков проблематизировало место эстетического в общем контексте культуры. Как мы помним, Вл. Соловьев представил триаду «Истина–Добро–Красота» как воплощение трансэстетического «всеединства», совершенно исключая из рассмотрения идеальной схемы другой, антитетичной триады – «Ложь–Зло–Безобразие», несмотря на всю ее распространенность и самоочевидность, им самим признаваемую, но не принимаемую. Его постоянный антагонист К. Леонтьев в своей апологии эстетизма, напротив, допускал возможность «декадентских» контаминаций – Красоты – со Злом, Безобразием – с Добром, Лжи – с Красотой и т.п.<sup>24</sup>

Их младший современник М. Бахтин в своем раннем фрагменте «К философии поступка» рассматривал каждый поступок человека (включая художественное творчество) на пересе-

---

<sup>24</sup> Противоречивый и трагический характер чистого эстетизма глубоко раскрыт на примере философского творчества С. Киркегора П. Гайденко. См. подробнее: *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма: О мисосозерцании Серена Киркегора. 2-е изд. М., 2007.

чении одновременно трех плоскостей – «теоретизма», «этизма» и «эстетизма»<sup>25</sup>. Каждая из этих смысловых плоскостей уже не исчерпывается антиномиями соответственно Истины и Лжи, Добра и Зла, Прекрасного и Безобразного, но может включать множество переходных оттенков смысла, а потому оперирует не понятиями, а целыми ценностно-смысловыми областями. Произведение искусства, находящееся на пересечении этих трех контекстов – теоретического, этического и эстетического, уже не исчерпывается своей художественно-эстетической сущностью, но может представлять как нравственный жест, этический поступок или как выражение философской или религиозной идеи, идейно-политической концепции (так, персонажи Достоевского в исследовании поэтики Достоевского Бахтиным выступают уже не только как идеологи, но и как сами персонифицированные *идеи*, вступающие между собой в идеологический и философский спор<sup>26</sup>).

Шаг за шагом искусство XX века, в его теоретических и практических рефлексиях, оказывается органически включено в различные сферы культуры – философию и политику, мораль и религию, мифологию и повседневность, причем не только по очереди и в отдельности друг от друга разных аспектов, но и одновременно, ансамблем – сразу в целостный контекст (точнее – сумму разнообразных контекстов) культуры настоящего и прошлого. Справиться с анализом всех многообразных связей искусства XX века (в том числе интертекстуальных и гипертекстуальных), с различными явлениями культуры, в том числе эстетически нейтральными или даже внеэстетическими, эстетика сама по себе не могла. Она наталкивалась на все новые и новые трудности в интерпретации и оценке произведений искусства, не укладывавшихся в привычные рамки эстетических категорий или вступающих в герменевтический круг (где одна интерпретация выступает предпосылкой другой интерпретации, а сама оказывается порождением третьей. И в самом деле, невозможно феномен «Хаоса порядка» осмыслить на языке известного «порядка», – игнорируя действительное присутствие в нем «хаоса», постоянно осложняющего любой «порядок».

Феномен «Хаоса порядка» возникает в результате безграничного усложнения и плюрализации культурного контекста

<sup>25</sup> См.: Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 12–31.

<sup>26</sup> См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 80–115.

(контекстов) искусства (в том числе любого данного художественного произведения). Адаптируясь к этим, все более и более сложным и переменным контекстам, искусство и само представляло как непрерывно усложняющийся, многомерный и многослойный текст, компоненты которого далеко не однозначным образом связаны с различными пересекающимися и взаимно полемичными контекстами. В XX веке художественное произведение нередко одновременно было также философским и религиозным текстом, публицистическим и педагогическим, агитационным и бытовым... И каждый пласт культурной семантики этого сложного текста по-своему включался в диалогические отношения со столь же многозначными контекстами культуры – то близкими, то далекими, то искусственно приближенными друг к другу или, напротив, отдаленными.

Всякого рода культурно-исторические и социокультурные потрясения, культурно-цивилизационные «сломы», столь показательные для XX века, вызывали многократное усложнение и плюрализацию контекстов искусства, усиливали его собственную идейно-художественную многозначность и многослойность, ассоциативно тянущуюся к скрытой интертекстуальности и гипертекстуальности, – подчас непредвиденным и непредусмотренным автором, но обретающим актуальность и значимость в масштабах «большого времени» (в бахтинском и постбахтинском смысле).

Однако не менее парадоксальной оказывается актуальность искусства, понятая в рамках предельно «малого времени», т.е. осуществляющегося «здесь» и «сейчас». Так называемое «актуальное искусство» сегодня демонстративно балансирует на грани искусства и не-искусства. Сошлюсь в качестве колоритного примера на акцию «Кислотный дождь Данаи», проведенную в Санкт-Петербурге 10 июня 2000 года. Травестируя известный акт вандализма по отношению к полотну Рембрандта, выставленному в Эрмитаже<sup>27</sup>, а также античный мифологический сюжет о Данае, лежащий в основе картины Рембрандта, группа петербургских актуальных художников коллективно воссоздали (в условной постмодернистской форме) рембрандтовскую «Данаю» (точнее ее искаженный, профанированный образ) и в присутствии зрителей облили полотно серной кислотой. Про-

---

<sup>27</sup> Савчук В. Режим актуальности. СПб., 2004. С. 148–151.

цесс «уничтожения» произведения искусства фиксировался в видеозаписи. Единственное, о чем сожалели авторы акции (трудно сказать, к какого рода акциям ее можно отнести – к художественным или антихудожественным, к культурным или «антикультурным»), – это то, что им не разрешили провести эту акцию в стенах Эрмитажа или поблизости от него (например на Дворцовой площади). Тогда противоречивые «нравственно-эстетические» резонанс и значение этого перформанса неизмеримо возросли бы.

В еще большей степени проблема различения/неразличения искусства и не-искусства относится к «формульному» массовому искусству – порождению масскульта. В отношении обеих крайностей – эксклюзивной и стереотипной – эстетика (даже в ее модифицированных, неклассических формах) оказывается равно бессильной что-либо объяснить и оценить, уступая место культурологической рефлексии искусства<sup>28</sup>, которую занимает, по большей части, не произведение искусства само по себе, а те культурные контексты, в которых оно функционирует или в которые оно имплицитно включено. Подобная культурологическая рефлексия поначалу могла существовать и вне специализированной области знания – культурологии (например в формах самого искусства, философии, публицистики, различных гуманитарных наук, например филологии), но затем обрела междисциплинарность, т.е. вменяемость – по отношению к автономным формам художественной культуры, а вместе с тем и обобщающую историческую и философскую самооценку.

*Вместо эстетики* (еще продолжавшей отстаивать свои позиции в середине XX века) к концу прошлого столетия явилась междисциплинарная область *культурологии*, специфика которой заключалась, помимо особой синкретичности, не столько в размывании всех критериев эстетической оценки искусства, его культурного статуса и смысловых границ, сколько в их плюрализации и релятивизации – за счет множества смысловых контекстов, в которых рассматривается искусство, и множества языков культуры, к которым искусство обращается.

Будучи рассмотрено одновременно в нескольких контекстах культуры – художественно-эстетическом и, например,

---

<sup>28</sup> Жак Рансьер называет это явление: «неудовлетворенность эстетикой». См.: *Рансьер Ж.* Разделя чувственное. СПб., 2007. С. 49–60 и др.

религиозно-философском, социально-политическом, морально-этическом, конкретно-научном, обыденно-повседневном и т.п.; или в современном и историческом контекстах культуры, художественное явление, независимо от того, признаем мы его феноменом искусства или не признаем, осмысливается с разных сторон как феномен культуры (в том числе – художественной культуры). И это становится поводом (и одновременно результатом) его более глубокого осмысления и оценки, а в результате – кристаллизации *относительно упорядоченного* смысла искусства.

Раскрываясь во всей своей культурной многогранности (философской и религиозной, социальной и политической, нравственной и эстетической и т.п.), художественное явление оказывается вписанным в многомерный и многозначный, динамичный контекст культуры. Находясь в разных, в том числе и во взаимоисключающих контекстах (например знания и веры или искусства и обыденности), художественные тексты, то коррелируя, то полемически отталкиваясь от тех или иных контекстов, используют различные культурные языки. Как писал в своей последней книге Ю. Лотман, «в реальности искусство всегда говорит многими языками. При этом языки эти находятся между собой в отношении неполной переводимости или полной непереводимости».

Именно переводимость непереводаемого, требующая высокого напряжения, и создает обстановку смыслового взрыва. Невозможность однозначного перевода языка поэзии на язык живописи или даже, казалось бы, на более близкие языки театра и кинематографа является источником порождения новых смыслов». Ведь «разные, взаимно непереводаемые языки искусства создают принципиально неадекватные модели реальности»<sup>29</sup>. Понимание многоуровневых культурных механизмов искусства позволяет глубже и яснее осознать противоречивую поэтику культуры XX века – в ее статике и динамике.

Когда «Хаос порядка» предстает в культурологическом освещении как «Порядок хаоса», – это означает, что мы сделали важный шаг в преодолении «хаоса» и обретении «порядка» в мире художественной культуры. «Шум бытия» постепенно преобразуется в «музыку сфер».

---

<sup>29</sup> Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. С. 63.

*В.М. Петров*

**Творчество в условиях конвергенции:  
феномен великих достижений русского искусства  
(Информационный взгляд на прошлое,  
настоящее и будущее)**

*В бородинский хлеб кладут немного кориандра,  
а в минский и рижский – тмин.*

Книга о вкусной и здоровой пище<sup>1</sup>.

*Культуру создают не отдельные выдающиеся личности,  
а весь народ.*

Распространенная мысль  
(среди отечественных культурологов)

Гигантские успехи русского искусства, изумляющие весь мир уже начиная с XIX столетия, до сих пор остаются загадкой для целого ряда научных дисциплин: теории культуры, искусствознания, социальной психологии и др. Чем обусловлены эти высочайшие достижения человеческого духа? Творчество Пушкина, Достоевского, Чехова, Глинки, Чайковского, Мусоргского, Стравинского... И притом, в основном, это – творческие достижения исторически короткого промежутка времени: XIX–XX веков. С чем связан столь невероятный творческий взлет?

Существующие попытки объяснить данный феномен представляются нам неудовлетворительными. Обычно они фактиче-

---

<sup>1</sup> Книга о вкусной и здоровой пище. М., 1952. С. 268.

ски сводятся либо к неким генетико-психологическим особенностям, причем без сколь-либо конструктивной их конкретизации (а просто – «загадочная славянская душа» – *l'ame slave*), либо к каким-то географическим, климатическим и т.п. факторам. Впрочем, быть может, эти факторы (равно как и ряд иных, аналогичных факторов) действительно влияют на интересующий нас феномен – или по крайней мере вносят в него свои вклады. А чувство неудовлетворенности, вызываемое подобными объяснительными попытками, обусловлено даже не столько их конкретикой, сколько нашим стремлением к монистичности: ведь, как мы считаем, истинному исследователю всегда желательно подвести наблюдаемые конкретные факты и частные закономерности под некую общую модель и единый закон.

Поэтому нашей задачей стало – *дедущировать* обсуждаемый феномен (несомненной исключительности выдающихся достижений русского искусства), исходя из основных положений *системно-информационного подхода*<sup>2</sup>. В рамках этого подхода мы рассмотрим *взаимоотношения двух систем*: западноевропейской культуры (понимаемой пока, разумеется, условно – как некая целостность, несмотря на несомненную ее внутреннюю негомогенность) и культуры русской (также условно принимаемой за целостность). При этом сначала мы рассмотрим русскую культуру «извне», как бы «со стороны», а потом обратимся к соответствующим процессам (результатам межсистемных взаимодействий), протекающим как в недрах русской культуры, так и в недрах культуры западной.

При любом анализе межсистемных взаимодействий представляются существенными *два аспекта*:

а) свойства воспринимаемой системы (в данном случае – русской культуры);

---

<sup>2</sup> О перспективности этого подхода при изучении самых разных явлений гуманитарной сферы см., например: *Голицын Г.А.* Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М., 1997; *Голицын Г.А., Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М., 2005; *Golitsyn G.A., Petrov V.M.* Information and creation: Integrating the “two cultures.” Basel-Boston-Berlin, 1995; *Petrov V.M.* The information approach to human sciences, especially aesthetics// *C. Martindale, P. Locher, V. Petrov* (Eds.), *Evolutionary and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts.* Amityville-N.-Y., 2007. P. 129–148.

б) готовность воспринимающей системы (в данном случае – западноевропейской культуры) взаимодействовать с системой воспринимаемой (т.е. с русской культурой).

## 1. Специфика русской культуры.

### А. Печать синтетизма

Главной характеристикой любой системы, имеющей дело с переработкой информации, является протекание в ней *двух типов процессов*<sup>3</sup>:

– «аналитических» процессов, заключающихся в последовательной переработке небольших порций информации; эта деятельность осуществляется по четко определенным правилам (т.е. в соответствии с фиксированной парадигмой);

– процессов «синтетических», которые состоят в параллельной переработке больших объемов информации; такая деятельность сопровождается изменением правил работы с информацией (ее перекодировкой, сменой парадигмы).

Применительно к системам, в которых задействован человек (а к числу таких систем относятся помимо самого человека различные виды его деятельности, включая творчество и порожденные им результаты), эти два типа информационных процессов принято ассоциировать с *лево- и правополушарной деятельностью* соответственно. Для «аналитических» (левополушарных) процессов характерен рационально-логический стиль, высокая роль вербализации, рефлексии, etc. И наоборот, «синтетическим» (правополушарным) процессам свойственна важная роль интуиции, невербализуемость, эмоциональность и т.п. Эти два типа всегда сосуществуют, хотя чаще всего в системе преобладает какой-то один из них. Если у человека преобладают «аналитические» процессы, то это – тип, который И.П. Павлов называл «мыслителем», а если доминируют процессы «синтетические», то это – тип «художника». И в принципе для нашего изложения не столь важно, где именно (т.е. в каком полушарии человеческого мозга) локализованы эти процессы, коль скоро наличествует сам факт их оппозиции.

---

<sup>3</sup> Подробнее см.: Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика. Вып. 20. 1983. С. 3–34; Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М., 2004.



Важнее – другое: в каждый данный момент в социуме имеет место вполне определенная *степень преобладания* «аналитических» либо, наоборот, «синтетических» процессов, т.е. ведущую роль в обществе могут играть носители либо того, либо другого стиля мышления. Причем эту степень преобладания можно наблюдать одновременно в самых различных видах деятельности: в социально-политическом «климате» общества, в стиле архитектуры, музыки, живописи, etc. А поскольку два указанных типа «закреплены» за их вполне конкретными «живыми носителями» (т.е. людьми с определенной степенью лево- либо правополушарности) и к тому же длительное доминирование какого-то одного типа невозможно, оно рано или поздно приводит к исчерпанию его потенциалов, – то в социуме неизбежно возникают *периодические процессы*: время от времени происходят «переключения» с одного типа доминирования на другой.

Естественно, *механизм* подобных колебательных процессов связан с тем, что во всей социально-психологической жизни обычно *лидирует* какое-то определенное поколение, характеризующее тем либо иным *стилем мышления*, т.е. преобладания лево- либо правополушарных процессов. А как известно, продолжительность социального доминирования любого поколения составляет около 20–25 лет (что обусловлено свойствами репродуктивного цикла человека). Потому-то полный период колебаний: переключений с лево- на правополушарное доминирование, а потом снова на левополушарное и т.д., – составляет около  $2 \times 25 = 50$  лет, т.е. период равен двум отрезкам времени, отвечающим смене поколений (отцы – дети – отцы...). И подобная 50-летняя циклическая стилевая изменчивость действительно наблюдалась<sup>4</sup> во многих сферах: от социально-политического «климата» общества – до музыки и живописи. Но, разумеется, такое стилевое доминирование никогда не является «абсолютным»: как отмечали именно по этому поводу Ю.М. Лотман и Н.Н. Николаенко, «...каждая тенденция действует на фоне про-

<sup>4</sup> См., например: *Петров В.М., Бояджијева Л.Г.* Перспективы развития искусства: методы прогнозирования. М., 1996; *Koshkin V.M.* Etudes on a science of humanities // L. Dorfman, C. Martindale, D. Leontiev, G. Cupchik, V. Petrov, P. Machotka (Eds.). Emotion, creativity, and art. In two volumes. Perm, 1997. Vol. 1. P. 155–177; *Маслов С.Ю.* Указ. соч. С. 3–34; *Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: быстротекущие процессы (информационный подход). СПб., 2008.

тивоположной, а перевозбуждение одной какой-либо тенденции закономерно ведет к ее торможению и возбуждению противоположной. <...> Внутри самой культуры идет борьба за то, какой из конкурирующих голосов получит (или захватит) право свидетельствовать перед лицом истории о культуре в целом...»<sup>5</sup>.

Однако что для нас сейчас актуально – так это *долговременный фон*, относительно которого происходят обозначенные колебания. Существенны два его свойства:

– свойство синхроническое: *долговременный фон* может быть существенно *разным* для разных социумов в одно и то же время; скажем, в одном обществе может иметь место явное долговременное преобладание «синтетизма» (правополушарности), а в другом – тогда же наблюдается сильное доминирование «аналитизма» (левополушарности);

– свойство диахроническое: этот фон обычно *претерпевает* медленную, долговременную *эволюцию*, которая направлена в одну сторону (так называемый монотонный, т.е. однонаправленный тренд); применительно к социально-психологическому «климату» этот тренд всегда направлен в сторону усиления аналитизма (т.е. нарастания роли левополушарных процессов); в сфере же искусства этот тренд, наоборот, направлен в сторону усиления синтетизма (правополушарных процессов), – чтобы хоть как-то уравновесить растущий аналитизм в большинстве иных сфер жизни.

Наше рассмотрение имеет смысл сосредоточить на первом свойстве, поскольку именно от характера долговременного фона зависят все *основные черты* социально-психологической жизни любого социума.

Чем детерминируется характер долговременного фона? Почему одним культурам свойственна сильная «правополушарность», а другим, наоборот, «левополушарность»? Тут могут быть различные причины<sup>6</sup>. В их числе:

– исторически сложившиеся в данной культуре социально-психологические установки;

---

<sup>5</sup> Лотман Ю.М., Николаенко Н.Н. «Золотое сечение» и проблемы внутримозгового диалога // Декоративное искусство СССР. 1983, № 9. С. 34.

<sup>6</sup> См. подробнее: Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М., 2005.

- природно-географические факторы (и в первую очередь – обеспеченность природными ресурсами, а также характер соседних социокультурных систем, степень их агрессивности);
- степень стабильности среды обитания и т.п.

В результате совокупного действия подобных факторов формируется некий «сплав» свойств – их хорошо согласованная, слаженная комбинация, характеризующаяся определенной степенью тяготения к левому – либо, наоборот, к правому из обозначенных полюсов. Так вот *специфика русской культуры* – по крайней мере в сравнении ее с культурой западной – заключается в ее несомненно *«синтетическом»*, правополушарном *характере*. Исторически такой характер русской культуры был обусловлен совпадением, однонаправленным воздействием нескольких факторов<sup>7</sup>. Поэтому носителям западной культуры – весьма «аналитической», левополушарной (а более всего это свойственно культурам англо-саксонских регионов) – русская культура представляется в какой-то мере «чуждой», несколько «странной». В особенности же такая «странность» характерна для современного состояния, по крайней мере для последних полутора-двух столетий, – когда западная культура претерпела крутую эволюцию в сторону «аналитизма». В итоге *«синтезм»* русской культуры стал важнейшей ее чертой с точки зрения восприятия носителями культуры западной.

## 2. Специфика русской культуры.

### Б. Время двойной ориентации

Обстоятельства функционирования русской культуры на протяжении последнего тысячелетия были таковы, что она всегда находилась под сильнейшим *влиянием* какой-то *иной культуры*, и притом культуры достаточно развитой. Поэтому *ориентация* русской культуры всегда была по меньшей мере *двойственной*: с одной стороны – на национальное, «собственно русское» (либо даже общеславянское) культурное наследие, а с другой – на «влияющие» инациональные культурные ценности<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>См. подробнее: Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М., 2005.

<sup>8</sup> См.: Успенский Б.А. Русская интеллигенция как специфический

Множество древнейших рудиментов – следов еще дохристианской культуры – до сих пор можно найти даже в повседневном быту, в народных обычаях и т.п., причем некоторые из них имеют *общеславянское происхождение*. Так, большинство русских народных поверий, касающихся погоды, обнаруживают хорошую корреляцию только с погодными реалиями регионов, обитаемых западными славянами (Чехия, Польша и др.)<sup>9</sup>; видимо, оттуда они и были заимствованы. Равным образом языческие, дохристианские корни – у многих обрядов, суеверий, привычек, поговорок и т.д. Все это буквально пронизывает – хотя, конечно, не так, как в былые времена – все бытие современной русской культуры.

Что же до *инонациональных культурных веяний*, то общеизвестны *два* длительных и мощных влияния:

– *византийское*: оно было во многом обусловлено принятием Русью христианства (а ведь в эпоху Средневековья все культурные феномены принимали форму, так или иначе связанную с формами религиозными); византийская ориентация была весьма сильной на протяжении нескольких столетий;

– *западноевропейское*: постепенно набирая силу, оно стало важнейшим фактором в послепетровскую эпоху, несколько ослабев лишь к началу XX века; как известно, «эталоном» западной ориентации явились французская культура и французский язык.

Другие веяния были не столь длительными и гораздо менее мощными; к их числу можно отнести влияния кочевых культур, включая так называемое татаро-монгольское иго. Впрочем, последнее не повлекло за собой сколь-либо существенных изменений во внутренней структуре русской культуры.

Наличие постоянной *двойной ориентации* явилось мощным фактором формирования русского национального менталитета и русской культуры. Для нашего рассмотрения в особенности существен более близкий к современности этап – западноевропейской ориентации (хотя предыдущий, византийский этап,

---

феномен русской культуры // *Успенский Б.А. Этюды о русской истории*. СПб., 2002. С. 393–413.

<sup>9</sup> См.: *Харуто А.В. Годовой цикл изменения температуры воздуха и народный календарь: статистическое сопоставление // Искусствознание и теория информации / Ред. В.М. Петров и А.В. Харуто. М., 2009. С. 210–222.*

видимо, подготовил известную «предрасположенность к двойственности»). На этом этапе имело место фактическое «наложение» друг на друга *двух стилей мышления*, достаточно сильно отличавшихся по степени своего аналитизма/синтетизма. Результатом во многих отношениях стало «*двоемыслие*», которое до сих пор проявляется, в частности, в языке: почти по всем позициям в современном русском языке имеются два термина (почти синонима) – славянского и романо-германского происхождения, отвечающие двум разным «стилевым модальностям».

В самом деле, для носителей современного русского языка совершенно несомненно стилевое различие между самим понятием «различие» – и «дифференциацией», между «полным различием» – и различием «абсолютным» и т.д., равно как очевидна во многих случаях и нелепость «гибридизации» двух разных стилей (например выражение «шибко принципиальный»). Такая вариативность придает языку – равно как и мышлению в целом – высокую гибкость, возможность «объемного видения мира». (Ведь и наше визуальное восприятие обладает объемностью главным образом за счет бинокулярности – возможности видеть мир двумя глазами!)

К числу огромных преимуществ «*мировоззренческой бинокулярности*» относится и возможность взгляда на себя (и на свою культуру) «со стороны», т.е. *рефлексии*. А «спровоцированная» таким образом рефлексия, в свою очередь, обеспечивает любой системе безграничные возможности дальнейшего развития<sup>10</sup>. Словом, «не было бы счастья, да несчастье помогло»: вынужденная постоянная двойная ориентация русской культуры, а затем резкий крутой рост международных контактов – обеспечили ей колоссальные, совершенно небывалые *творческие потенциалы*! И все это относится к сравнительно небольшому историческому отрезку, «Золотому Веку» – главным образом начиная с пушкинской эпохи в литературе, – а потом и в других

---

<sup>10</sup> О преодолении границ развития, свойственных любой художественной системе, за счет использования ею рефлексивных средств, см.: *Petrov V.M. The end of art – pro and con and possible ways to overcome the deadlock // Empirical Studies of the Arts, 2009, vol. 27, No. 2. P. 189–201 (in press); Петров В.М. Наступает ли «конец искусства»? Возможности выхода из обозначившегося тупика (информационный подход) // Теория художественной культуры. Вып. 12 / Под ред. Н.А. Хренова. М., 2009.*

видах искусства. (А *groros*, нечто подобное – хотя и в меньших масштабах – наблюдалось и в некоторых других культурах, например в японской, которая после Реставрации Мейдзи – и последовавшего крутого роста контактов с западными культурами – испытала большой подъем творческих достижений.) В свете несомненных огромных творческих достижений русской культуры на этом историческом отрезке становятся бессмысленными протекавшие в XIX веке споры между западниками и славянофилами (равно как и между «архаистами и новаторами», etc.): наличие именно двух ориентаций оказывается плодотворным для культуры – притом без излишнего экстремизма, подавляющего роль одной из ориентаций.

Заметим, что плодотворность двойной ориентации проявляет себя не только на уровне художественной культуры в целом (либо на уровне отдельного вида искусства). Совершенно тот же феномен характерен и для уровня *индивидуального художественного творчества*. Иначе говоря, мы имеем дело с аналогом «фрактальности», т.е. самоподобия. Тут мы видим огромную результативность творческих личностей, представлявших инациональные (либо аналогичные таковым) «вкрапления» в национальную художественную жизнь. В качестве наиболее ярких примеров можно привести А.С. Пушкина (реализовавшего не только генетическую темпераментность темнокожей расы, но и ориентацию на французскую культуру, наравне с культурой русской), Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама и др. Аналогичный пример – основоположник современной французской поэзии Гийом Аполлинер, который, кстати, несмотря на свое польское происхождение, всячески прокламировал свою «французскость». Во всех таких случаях главное, по-видимому, не столько генетическое начало, сколько ощущение «инаковости», испытываемое творческой личностью, а быть может, и ее аудиторией. Применительно же к восприятию культуры в целом – аналогичные «вкрапления» придают ей определенный шарм, подобно тому, как пряности определяют специфический вкус некоторых сортов хлеба. А недавно было показано – и притом строго количественно, на большом эмпирическом материале, – что самые выдающиеся, *гениальные творческие личности* действительно существенно отличаются от творческих личностей второго либо третьего эшелона хотя бы по нескольким параметрам, характеризующим стиль мышления; они как бы «сде-

ланы из другого материала»<sup>11</sup>. Все это – некие «преломления», «странные облики» феномена двойной ориентации.

Но, разумеется, феномен двойной ориентации, как, впрочем, почти любой феномен, имеет и «оборотную сторону медали», т.е. определенные негативные последствия. Так, на бытовом уровне получает распространение цинизм, проявляющийся, в частности, в трюизмах типа «*a на самом деле...*»: дескать, «вот он проповедует высокие идеи, а на самом деле в бытовой жизни...». Такому смешению (и даже смещению, совмещению) разных планов способствует сильный синтетизм русского менталитета. Крайней же языковой формой цинизма является совершенно уникальная, «эндемическая» форма «экспрессивной лексики», а попросту русский мат – явление, не имеющее аналогов ни в какой другой культуре. Создаваемый матерщиной целый «параллельный мир» живет по своим законам, которые имеют мало общего с обычными законами языкового мышления, кроме употребления грамматических категорий и синтаксиса. Устойчивое существование, неистребимость русского мата (при том в самых разных социальных слоях) обеспечивается тем, что говорящий – а чаще всего также и слушатель – испытывает положительную эмоцию за счет самоутверждения, идентификации с соответствующим «общедоступным» стилем мышления. Впрочем, перечень прочих негативных последствий феномена двойной ориентации, равно как и претензий к порождаемым им последствиям русского национального менталитета, увел бы нас далеко от основной проблематики данного текста.

Однако нам уже пора переходить ко второму из интересующих нас «конвергирующих полюсов» – к процессам, протекающим в западной культуре.

### **3. На западном фронте – ряд перемен: сдвиги в восприятии «чужого»**

Обращаясь к уже почти забытому нами аспекту (б) – готовности воспринимающей системы, – нам следует снова начать с весьма общих теоретико-информационных соображений, касающихся *реакции любой системы на любой появившийся но-*

---

<sup>11</sup> Петров В.М. Феномен «*rara avis*» в свете информационной эстетики: является ли гений «сыном» своего времени? // Мир психологии. 2010, № 3.

*вый внешний объект* («стимул»). Оказывается, что «собственно-информационное» взаимодействие системы с новым объектом (а не просто взаимодействие физическое) всегда проходит через *три стадии*, или фазы<sup>12</sup>:

I. *Отторжение*, когда во время вступления в физический контакт с новым объектом система осуществляет попытку установления *контакта информационного*. Эта попытка оказывается либо удачной – либо нет, в зависимости от того, насколько новым, «неожиданным» является данный объект для системы. Фаза эта всегда сопровождается *отрицательной реакцией* системы. (В случае, когда системой является человек, он испытывает отрицательную эмоцию; в случае, когда в качестве системы выступает социум, – в его социально-психологической сфере возникает негативная реакция на вводимую инновацию.) Если системе не удастся перешагнуть через определенный *«порог неприятия»*, – данный новый объект отвергается системой, и информационный контакт с ним прерывается. Если же порог удастся преодолеть, то система вступает в следующую фазу – *принятия информации*.

II. На второй стадии (если, как отмечалось выше, она наступит) происходит *усвоение* информации, несомой новым объектом. Благодаря этому усвоению (освоению) информационная структура воспринимающей системы становится более совершенной, упорядоченной, что приводит к *положительной реакции* нашей системы на данный объект. (Когда система – человек, он испытывает положительную эмоцию; когда это социум, – данный объект заслуживает социальное одобрение.) Эта фаза является *главной для влияния* объекта на нашу систему. При этом протекающие в этой фазе процессы имеют тем большую интенсивность, чем ближе данный воспринимаемый объект к некоему *«оптимальному объекту»*. Последний отвечает вполне определенному *отличию* нового объекта – по основным параметрам – от тех объектов (данного класса), к которым «привыкла» система ранее: отличие это должно быть не слишком малым, но и не чересчур большим.

III. Наконец, рано или поздно наступает завершающая фаза «знакомства» системы с объектом – *торможение*: все потенции несомой объектом информации уже исчерпаны, он не приносит

---

<sup>12</sup> См.: Голицын Г.А. Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М., 1997.



системе никакой пользы, и ее *реакция* снова становится *отрицательной*. (Человек испытывает скуку, социум оценивает данный объект как банальный, неинтересный.) В такой ситуации единственный выход для системы – *переключиться* на какой-то *другой*, новый объект (стимул).

Эта трехфазная модель справедлива для любых ситуаций, хотя временные масштабы указанных фаз могут существенно различаться, даже по порядку величин (от секунд – до десятилетий). Вот лишь некоторые примеры (заимствованные из разных сфер) указанных трех фаз:

– индивидуальное восприятие нового пищевого продукта – будь то овощ, фрукт, etc. – обычно начинается с негативной реакции и попытки отторжения (хотя она может длиться лишь секунды, но иногда закрепляется, и тогда порог остается непреодоленным); затем наступает положительная эмоция, удовольствие; наконец, приходит стадия пресыщения, продукт надоедает;

– восприятие социумом нового направления в искусстве чаще всего проходит путь от резкого отторжения (которое может длиться и недели, и годы, и даже десятилетия) – через сильный интерес и/или сенсацию, ажиотаж (если порог отторжения удалось преодолеть) – к ощущению банальности;

– отношение научного сообщества к новой научной теории, как правило, на первом этапе – отрицательное (общее мнение – «это чушь»), потом – заинтересованное («в этом что-то есть») и, наконец, – снова отрицательное («это банально, кто же этого не знает?»).

Не удивительно, что точно такой же путь прошла западно-европейская культура – в своем отношении к культурам другим, «внешним».

*Первая фаза.* Долгое время не-западные культуры трактовались как «чужие», и даже как «не-культуры». В лучшем случае они рассматривались как экзотика, курьез, иногда – в качестве источника полезных технологических изобретений, каковые можно заимствовать, подобно заимствованию бумаги, шелка, фарфора и пороха – у китайцев. Но никогда «чужие» не были «равноправными» – настолько велик был «порог неприятия». И лишь к концу XVIII века западноевропейская культура «созревает» до трактовки «чужих» – как иных, – но вполне *восприимчивых* и даже почти равноправных. По-видимому, первым

это эксплицитно проявилось у такого теоретика культуры, как И.Г. Гердер.

*Вторая фаза.* Дальше – больше, и во второй половине XIX века «чужие» уже стали оказывать заметное *влияние* на западную культуру. Отдельные штрихи, характеризующие такое влияние, можно найти, в частности, в трудах выдающихся деятелей искусства, в их мемуарах, etc. Например Поль Валери указывал как на главный толчок к появлению импрессионизма – на выставки персидских миниатюр и японских гравюр в Париже (наряду с внедрением фотографии)<sup>13</sup>. А еще ранее Проспер Мериме «открыл» для французов мир «западных славян» (и эта литературная мистификация хорошо иллюстрирует привлекательность «чужаков»).

Примерно в то же время происходит и «открытие» Западом *мира русской культуры*. Последняя к тому времени уже претерпела значительную эволюцию в сторону «аналитизма» (т.е. левополушарности), а значит, облегчились возможности преодоления «порога неприятия». Но самое главное – то, что к этому времени *степень отличия* характера русской культуры от характера культуры западной, по-видимому, становится не столь большой и приближается к степени, *оптимальной для восприятия*. Это облегчает дальнейшие *интенсивные информационные контакты* обеих культур:

– с одной стороны, возрастают возможности русской культуры заимствовать у Запада те ценные достижения, которые она теперь уже может освоить (скажем, определенные нормы поэтического языка);

– с другой стороны, русская культура становится более понятной Западу, он уже способен воспринимать ее лучшие творческие достижения.

А пророс, оптимальное различие между воспринимаемым новым объектом и объектами «привычными» проявилось совершенно неожиданно в так называемом «феномене русской красавицы»<sup>14</sup>. Дело в том, что по крайней мере начиная с сере-

---

<sup>13</sup> Валери П. У Дега // Поль Валери. Избранное / Введение и редакция А. Эфроса. М., 1936. С. 196–197.

<sup>14</sup> Подробнее см.: Петров В.М. Русская женщина как феномен межкультурных взаимодействий. Опыт теоретико-информационного анализа // Национальный Эрос и культура. В 2-х т. Т. 1. Исследования / Сост. Г.Д. Гачев, Л.Н. Титова. М., 2002. С. 481–489.

дины XIX века, русские женщины буквально покорили не только Париж, но, пожалуй, и весь западный мир; они становятся модными (а не просто «мордными») – в особенности в среде западной художественной – и не только – интеллигенции: как русские жены, музы-вдохновительницы, etc. Этот бум оказался, на удивление, весьма устойчивым и продолжительным, поскольку он был обусловлен сочетанием двух информационных факторов, и оба они – достаточно долговременные. Первый фактор: оптимальное отличие славянской внешности от того типажа, который характерен для Запада. (А главное – для Парижа, уже давно ставшего законодателем моды, местом, где она создается, подобно тому, как, по мнению гоголевского персонажа, «луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге».) А фактор второй – уже упоминавшаяся большая правополушарность русского менталитета, его чрезвычайный «синтетизм» (в особенности явно выраженный у женщин), что, конечно же, положительно сказывается на динамике эротической сферы, семейных отношений, etc. Совместное действие этих двух факторов и обеспечило «феномен русской красавицы».

Но наконец нам пора перейти к *третьей фазе*, которая, судя по ряду признаков, пока не пришла, но, видимо, уже близка.

#### 4. Куда ж им плыть? О будущих симпатиях Запада

Когда в системе происходит неизбежное «переключение», являющееся результатом постепенного уменьшения положительной реакции – с переходом к реакции отрицательной? От чего зависит этот момент? Можно ли как-то повлиять на его наступление? И на какой новый объект затем «нацелится» наша система? Чтобы ответить на этот комплекс взаимосвязанных вопросов, нужны специальные исследования. Однако некие идеи (прогностического характера) по этим поводам можно высказать уже сейчас, опираясь на общесистемные соображения.

*Временной масштаб* второго этапа (а стало быть, и момент его завершения – и перехода к третьему этапу) зависит от *информационного наполнения* воспринимаемого объекта: чем более обеспечены надлежащим «сырьем» процессы восприятия, тем дольше оно протекает. Кстати, как правило, выдающиеся художественные произведения организованы так, чтобы второй этап восприятия, сопровождающийся положительной эмоци-

ей, длился как можно дольше. Для этого используются специальные приемы, преимущественно основанные на нюансировке, конкретизации, вариации, etc.<sup>15</sup> Стало быть, чем больше *степень разнообразия* воспринимаемого объекта, тем позднее наступит переход к третьей фазе его восприятия. И закономерность эту следует учитывать при реализации международной *культурной политики*, например, пропагандируя *разнообразие* творческих достижений русского искусства. Впрочем, этот вывод почти тривиален; он может быть получен также исходя из иных соображений.

Но вот совсем нетривиален ответ на вопрос о том, *на какой новый объект* может переключиться воспринимающая система? И можно ли как-то *повлиять на направление* этого переключения?

Всегда самое очевидное направление переключения – это обращение к *контрастному объекту*, т.е. к объекту, сильно отличающемуся от предыдущего. Это прекрасно ощущают творческие личности. Так, крупный французский кинорежиссер Рене Клер отмечал, что за каждым кадром, в котором действие развивается слева направо, должен следовать кадр с движением справа налево<sup>16</sup>.

Интересующее нас переключение (интереса западной культуры) может, в принципе, быть направлено:

а) на какую-то иную не-западную культуру;

б) на некую «гибридную инновацию», имеющую в качестве своего основания – либо по крайней мере одного из оснований – русскую культуру (впрочем, возможно также обращение к каким-то ранее неизвестным Западу ветвям русской культуры, что, в частности, уже было реализовано – в интересе к диссидентскому искусству).

Переключение (а) интереса Запада на *иные не-европейские культуры* фактически началось уже давно, – по-видимому, еще в начале XX века. Так, «соперниками» русской культуры в этом процессе стали индийская, японская и китайская культуры. В частности, японская культура стала более «доступной» Западу и, как уже отмечалось выше, начала оказывать заметное влия-

---

<sup>15</sup> См., например: *Голицын Г.А.* Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. С. 244–289; *Golitsyn G.A., & Petrov V.M.* Information and creation: Integrating the “two cultures”. P. 143–176.

<sup>16</sup> *Клер Р.* Размышления о киноискусстве. М., 1958.

ние на западное искусство. Но рано или поздно потенции подобных влияний исчерпываются, и наступает – вследствие прихода третьей фазы восприятия – переключение на иные объекты. Во временном «микромасштабе» подобный эффект наблюдался в 1990-е годы, когда, после колоссального «бума» – интереса Запада к постсоветской российской жизни, – этот интерес вскоре был почти исчерпан – ибо не оказался поддержан должным «стимульным материалом», и произошло переключение на процессы в других восточноевропейских странах.

Гораздо перспективнее – по крайней мере для русской культуры – обращение (β) к «гибридным инновациям», – ибо они могут создаваться «под заказ», т.е. заведомо адаптироваться к «требованиям потребителя» (разумеется, если такая адаптация не противоречит каким-то из тенденций национальной культуры). Подобные «гибридные» феномены стали создаваться достаточно давно; иногда они бывают низкопробными, но порой выполняются на высоком художественном уровне – вспомним о классических литературных мистификациях Оссиана (Джеймса Макферсона), а также уже упоминавшегося Проспера Мери-ме. В более позднюю эпоху получили распространение всевозможные (и порой весьма удачные) виды «имитаций чужого»: русских народных романсов (крестьянских, но создававшихся главным образом городскими интеллигентами), среднеазиатских песен (с восточным шармом, но и с элементами западного джаз-банда), всевозможных казачьих хоров, уголовной лирики, etc., – так что сейчас количество подобных «фольклорных изделий» многократно превышает число (и популярность) «собственно фольклорных» произведений. В принципе, в самом феномене «имитации» (варианте гибридации) нет ничего дурного, если только не принимать такие объекты за «чистую монету» – в научно-фольклористическом плане. (Одним из направлений подобной «имитации» – и притом направлением весьма изощренным и интересным – является соц-арт, оказавший сильное влияние на современное русское искусство<sup>17</sup>.

Но совсем новый статус приобретает феномен гибридации в недавно пришедшую эпоху *постмодернистского искусства*. Теперь именно полистилистика, комбинации элементов, принадлежащих к разным направлениям, национальным

<sup>17</sup> См., напр.: *Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: быстротекущие процессы (информационный подход). С. 298–321.

традициям, etc., становятся основным «субстратом» художественного произведения. А «изюминку» восприятия (т.е. его истинное ядро) составляют так называемые «надстройки» над такими субстратами, т.е. *рефлексивные процессы*. Недаром еще Ю.М. Лотман<sup>18</sup> обратил внимание на наметившуюся тенденцию образования так называемых «метаискусств»: метакинематографа (кинематографа, занимающегося языком кино), мета-театра (театра, занятого языком театра), метаживописи (живописи, посвященной языку живописи) и т.д. Образующиеся при этом рефлексивные структуры напоминают предсказанную еще в 1943 году Германом Гессе «игру стеклянных бус»<sup>19</sup>. Главное же в этой игре – то, что такие процессы не имеют ограничений в своем росте, и потому на данное направление развития не распространяются мотивы, связанные с прогнозируемым «концом высокого искусства»<sup>20</sup>.

Заметим, что при подобной «гибридизации» вовсе не утрачиваются *национальные культурные традиции*. Напротив, как раз на них «делается ставка» при создании соответствующих объектов. Это – одна из причин того, что, скорее всего, именно данному направлению суждено стать магистральным – как для развития национальной культуры, так и для межкультурных взаимодействий. Напомним, что к близкому выводу пришел в свое время академик Д.С. Лихачев, говоря о *плодотворности взаимодействий* различных национальных литератур<sup>21</sup>.

\* \* \*

Итак, нам удалось дедуцировать (притом в основном – чисто логическим путем, апеллируя к эмпирической реальности лишь с иллюстративными целями) траекторию взаимоотношений между западной культурой и культурой русской, а для

---

<sup>18</sup> Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 8. (Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 411). Тарту, 1977. С. 138–150.

<sup>19</sup> Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969.

<sup>20</sup> Мартиндейл К. Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2007, Т. 4, № 1. С. 111–119; Martindale C. The evolution and end of art as Hegelian tragedy // Empirical Studies of the Arts. 2009. Vol. 27, No. 2.

<sup>21</sup> Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения: Заметки и размышления // Новый мир. 1969, № 9. С. 167–184.

последней – вывести также и некоторые особенности ее собственного развития и возможного будущего.

В нашем рассмотрении заметное место принадлежало феномену «*гибридизации*», который можно трактовать как одну из разновидностей *конвергенции*. Таковая – в самых разных ее обличиях – играет огромную *информационную роль* в системах самой разной природы. Эта *плодотворность* – в буквальном смысле данного термина – проявляется, в частности, в биологической сфере – при образовании плода, каковой есть результат соединения не просто двух начал (мужского и женского), но двух специализаций: на хранении постоянной, видовой генетической информации и на поддержании фонда генетической изменчивости (именно таковы информационные функции женского и мужского пола, соответственно<sup>22</sup>). Именно за счет *попеременной дифференциации и интеграции* (дивергенции и конвергенции, разделения и объединения) осуществляется прогрессивное развитие любой системы. Равным образом аналогичной разделительно-объединительной стратегии: попеременному обращению к дифференциальным признакам изучаемого феномена и к его «гештальтным» проявлениям следуют современные измерительные методы, ставящие своей целью объективацию знания, элиминацию субъективизма исследователя<sup>23</sup>. Быть может, такое чередование (почти по Пушкину: «то стан совет, то разовьет») – одно из самых замечательных системных «ухищрений Природы», обеспечивающих ее высокую потенцию и в сфере культуры, и в сфере творчества, и в сфере его изучения?

<sup>22</sup> См.: Геодакян В.А. Эволюционная логика дифференциации полов и долголетие // Природа. 1983, № 1. С. 70–80.

<sup>23</sup> См., например: Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2004; *Petrov V.M. In search for new paradigm for humanitarian measurements: Informational path between Scylla of subjectivism and Harybdis of operationalism.* In: The 9th International Symposium on Measurement Technology and Intelligent Instruments. Proceedings of ISMTII-2009. In four volumes. Saint-Petersburg, 2009. Vol. 4. P. LXI–LXV.

*А.В. Макеенкова*

### **Авангард и идея «смерти» искусства**

Авангард коренным образом изменил представление об искусстве. Соответственно, когда в наше время мы употребляем словосочетание «произведение искусства», то его смысл вбирает в себя значительно больше, чем мог себе представить человек Античности или Возрождения, или любой другой эпохи, понимающий под изобразительным искусством тектонически устойчивую архитектуру, а также верные природным формам скульптуру и живопись.

Сегодня от рождения авангарда нас отделяет столетняя дистанция. Творчество его отдельных представителей: К. Малевича, П. Пикассо, В. Кандинского, Х. Арпа, М. Дюшана, С. Дали или Э. Уорхола, а также новые направления архитектуры, скульптуры или новаторские формы изобразительного искусства, например инсталляция, хеппенинг, видеоарт отдельно и в совокупности – широко освещены в искусствоведческой литературе.

Может показаться, что наука об искусстве давно смирилась с существованием авангарда и официально включила его в историю искусства. Но нельзя не признать, что неклассические формы искусства стали объектом профессионального искусствознания с некоторым опозданием. В начале XIX века большинство искусствоведов, воспитанных И. Винкельманом на преклонении перед античностью, восприняли авангард как угрозу здо-



ровью или даже жизни изобразительного искусства. В то же время общее настроение динамично меняющейся европейской культуры, которое во многом было отягчено событиями революций и Первой мировой войны, вызвало рефлекторное ощущение глобального кризиса цивилизации, по общему мнению нашедшему свое выражение и в кризисе искусства. Точка зрения, особенно ярко проявившая себя в русской и немецкой философской и искусствоведческой литературе, согласно которой искусство является выражением духа эпохи и отражением логики культурного процесса<sup>1</sup>, с одной стороны, повысила статус искусства на прежде недостижимую высоту, но, с другой – низвела его понимание до уровня рефлексии культуры.

В связи с этим проблема современного искусства в ракурсе его неприятия может показаться неактуальной. Но и в 1983 году, когда впервые была опубликована книга немецкого искусствоведа Х. Бельтинга «Конец истории искусства?»<sup>2</sup>, и сейчас искусство авангарда оказывается причиной появления серьезных противоречий в искусствоведческой науке. Вновь поставив вопрос о «смерти искусства», авангард угрожает представлению о целостности процесса его исторического развития. Такая категорическая постановка этой старой проблемы относительно авангарда получила дальнейшую поддержку и развитие в ряде искусствоведческих школ. Сегодня можно констатировать, что в науке об искусстве сформировалось и сохраняется представление об авангарде как о явлении, совершенно исключительном, противостоящем всей его предыдущей истории и даже завершающем его многовековую традицию. В истории искусства авангард стоит как бы особняком. И апологеты, и критики авангарда равным образом позиционируют его как явление настолько самобытное, что к нему не могут быть применимы традиционные приемы эстетического суждения и обычные методы искусствоведческого анализа. Поэтому в своей книге Х. Бельтинг ставит вопрос уже не о «смерти» искусства, а о «смерти» искусствознания.

В наше время проблема неприятия авангардного искусства полностью сохраняет свою актуальность. Большая часть об-

---

<sup>1</sup> Например Г.В.Ф. Гегель, О. Шпенглер, Х. Зедльмайр, Н. Бердяев, С. Булгаков, Я. Тугендхольд.

<sup>2</sup> *Belting H. The End of The History of Art? Chicago and London, 1987. (Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte? Munich, 1983).*

щества ориентирована на классику, узкопонимаемую как «реализм», и категорически не воспринимает «современное» искусство, с которым она знакома весьма поверхностно. Для нее вершиной изобразительности будут самые безыскусные полотна художников, относящихся к реалистической живописи. Но и более «просвещенная», даже профессиональная публика до сих пор склонна рассматривать ситуацию, сложившуюся в искусстве к первому десятилетию XX века, как начало конца. Кратко сформулировать ее можно следующим образом: можно ли считать черный квадрат Малевича надгробным памятником изобразительного искусства, а заодно и искусствознания, которое в такой ситуации должно было превратиться в нечто вроде археологии?

Еще в начале XX века П. Флоренский в своем труде «Обратная перспектива» писал: «Схема истории искусств и истории просвещения вообще, как известно, начиная с эпохи Возрождения и почти до наших дней, неизменно одна и та же, и притом чрезвычайно простая. В основе ее лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века...»<sup>3</sup>. Уже к середине XIX столетия за видимостью продолжающего свое существование на выставках академических салонов классического искусства налицо были все признаки его разложения. В это время европейская культура переживала переломный момент. Такое ощущение было всеобщим. Знаменитый (сегодня одиозно знаменитый) французский архитектор, реставратор и историк архитектуры Э. Виолле-ле-Дюк (1814–1879) писал: «Героические эпохи остались далеко позади, яркие индивидуальности уходят из памяти, каждый из нас инстинктивно ощущает, что старый мир гибнет, и в преддверии его крушения, которое все предчувствуют, просвещенные умы с лихорадочным упорством пытаются собрать воедино все, что пригодится грядущей цивилизации; пришла пора ничего не упустить в нашем прошлом, потому что чувствуется, как оно ускользает»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Флоренский П.А. Обратная перспектива в кн.: Столп и утверждение истины // Приложение к журналу «Вопросы философии». М., 1990. С. 56.

<sup>4</sup> Из «Краткого исторического очерка» ко второму тому

В это время главенствующий в строгой иерархии академического искусства исторический жанр порождает новое явление – исторический стиль. Средствами искусства он пытается удержать приметы прошлого, которое на фоне происходящих в культуре метаморфоз (стремительная смена ритма жизни, угасание формировавшихся веками традиций и устоев, научные открытия смелых гипотез философов и биологов, кровопролитные революции, когда повседневность утрачивает стабильность, а будущее – предсказуемость) становится единственной устойчивой опорой человечества. При этом прошлое приобретает ореол «золотого века». Однако, несмотря на все попытки удержать в искусстве «большой стиль», главный академический жанр – историческая картина – стала уже эклектичным явлением, своего рода иллюстрацией «дней минувших анекдотов», в большей или меньшей степени украшенных изображением обнаженного женского тела. В таком искусстве обыватель находил все, что ему требовалось: и иллюстрацию популярного литературного произведения, и мастерское изображение природы, и даже морализаторский смысл (Энгр «Роже и Анжелика», 1819; Деларош «Христианская мученица времен Диоклетиана в Тибре», 1853; Жером «Царь Кандавал», около 1859–1860; Монсио «Сократ у Аспазии», 1801; Пойнтер «Визит к Эскулапу», 1880; Фламенг «Купание придворных дам в XVIII веке», 1888).

Но если потребитель с удовольствием усваивал именно такое красивое и понятное искусство, которое под видом воспитания и просвещения в действительности обращалось к самым низким инстинктам, то художникам, несогласным с тем, что единственной целью искусства является бесконечное изображение школьных мифов и историй, где деяния героев на поле боя все более замещались деяниями героев на ложе любви, а катарсис подменялся эротикой, хотелось обновления искусства.

Уже в начале XIX века можно видеть не появление, а возрастание и решительную динамику превращения классического и академического в несовременное и неактуальное. На этой почве в странах Европы почти одновременно возникает искусство романтизма. В основе его эстетики было новое представление о «возвышенном». Центральное место в искусстве (место Бога

---

«Dictionnaire raisonne du mobilier francais». Цит. по изд.: Лики истории в европейском искусстве 19 века. Каталог к выставке в ГМИИ им. Пушкина. М., 2009. С. 50.

или великой личности) было занято драматическим событием. Люди, пережившие эпоху Наполеона (его стремительный взлет из низов общества и принятие императорской короны, военные походы, сокрушавшие древнейшие европейские династии) и столь же стремительное его падение, могли наглядно убедиться, что величие полностью зависит от обстоятельств. В творчестве великого английского пейзажиста Уильяма Тернера это мироощущение нашло свое выражение в полотнах, где грандиозная и вызывающая трепет стихия была противопоставлена брэнному существованию человека и вынуждала его на отчаянную и в то же время обреченную борьбу («Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы», 1812).

Новое представление о целях искусства не могло не отразиться и на живописной манере художника. Ее удивительно метко описал один из многочисленных недоброжелателей Тернера, сказавший, что художник изображает в своих картинах не объекты, а среду, в которой они находятся. У Тернера появляются произведения, настолько близкие к различным вариациям современного искусства, что некоторые из них заслуживали бы полное право называться импрессионистическими, экспрессионистическими и даже абстрактными, если бы понятие беспредметного искусства к этому времени уже возникло в умах современников («Бурное море с обломками кораблекрушения (Гибель Амфитриты). Пожар в море», 1833–1835; «Венеция, дома», 1839), «Восход солнца. Морские чудовища», ок. 1844–1846).

Разумеется, XIX век не «убивал» классическое искусство. Оно само медленно вырождалось по мере потери в нем необходимости. К этому времени дух классического искусства окончательно покинул даже свои храмы – придворные академии художеств. Его невозможно было заменить лишь бесконечными повторениями определенного набора правил. Если бы искусство следовало этим правилам, то оно смогло бы вечно пребывать в формах античности, базирующихся на представлении о соразмерности и гармоничности – для греческого искусства и имперским пафосом – для римского. Однако духовная жизнь человечества никогда не ограничивалась лишь консервированием пусть даже самой прекрасной традиции. И если мысли о необходимости реформирования искусства посещали многих худож-

ников<sup>5</sup>, то традиционно главными новаторами в области формы и содержания живописи считаются французские импрессионисты. Заложенная в их творчестве рациональная идея увидеть мир таким, каким он кажется человеческому глазу, привела к появлению новых форм видения.

В 1914 году в Москве вышла книга Г. Тастевена «Футуризм (На пути к новому символизму)»<sup>6</sup>. Ее автор делает следующий вывод: «В известном смысле можно сказать, что идеи футуризма носятся в воздухе и что вся наша эпоха под знаком футуризма. Это огромное движение возрождения культурных ценностей, создания нового идеализма и нового приятия мира, идущего на смену разложившемуся позитивизму и теории прогресса, которые уже не соответствуют новым социально-психологическим возможностям нашей современности и великолепному расцвету технико-экономической энергии»<sup>7</sup>. В изобразительном искусстве начала XX века эти «носящиеся в воздухе» идеи, сформулированные в философии А. Бергсона, нашли свое выражение в движении футуристов, акмеистов, кубофутуристов и всех остальных разновидностей авангарда. Эти художники намеревались преподнести миру новые формы по-настоящему современного искусства, готового занять место архаического классицизма академий и салонов. Таким образом, когда стало очевидно, что классика окончательно потеряна и все попытки ее реанимировать ни к чему не приводят, возникает потребность создать нечто полностью ей противоположное. И найти новые формы искусства, которые отталкивались бы от ее законов, как от противного.

Естественно, что сначала представители модернистских течений, видевшие себя родоначальниками «нового» искусства, едва ли могли надеяться на серьезное отношение у широкой публики и тем более на одобрение и поддержку со стороны профессиональных искусствоведов. Тому есть две весомые причины. Во-первых, в самом начале своего пути модернизм был маргинальным направлением внутри всеми признанного салонного

---

<sup>5</sup> В частности художники круга Мира искусства, по воспоминаниям Добужинского, видели в себе таких реформаторов и даже создателей нового искусства. См.: *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 191–220.

<sup>6</sup> *Тастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением главных футуристских манифестов Маринетти. М., 1914.

<sup>7</sup> Там же. С. 19–20.

искусства, громкие имена корифеев которого едва ли в наше время вспомнит кто-то, за исключением узких специалистов<sup>8</sup>. Во-вторых, в 1900-е годы искусствознание было в основном ориентировано на «классику».

Тем не менее загадка, почему XX век стал временем триумфа модернизма, разрешается просто. Используя терминологию Гегеля, можно сказать, что так выразил себя дух эпохи. С высоты исторической перспективы наличие присутствующего на рубеже веков нового духа ощущается буквально во всем. Никакая активность и никакие духовные подвиги художников не помогли бы вытолкнуть модернизм на поверхность, если бы он зародился в мощном водопаде сильного стиля, а не в исчерпавшем себя болоте академизма. Что как ни постоянно мутирующие формы исторического или, как говорили тогда, «антикварного» направления в искусстве могли стать симптомом вырождения «классических» форм искусства? Последним цветком, расцветшим на его могиле, был модерн (или югендстиль), – такой эстетский, такой изысканный, такой декадентский, что его невозможно представить иначе как завершением, своеобразным венцом великой ренессансной традиции.

Надо также принять во внимание, что в XIX столетии художественный рынок резко отличался от века XVII или XVIII. Сильно возросло количество самих художников, и они уже не могли рассчитывать на исключительно узкую категорию покупателя-аристократа, получившего классическое образование и заинтересованного в утверждении своего исключительно положения путем обращения к античной мифологии. Художники и их новые клиенты были в большей мере заинтересованы в обращении к реальности. Задача обращения повседневности в искусство была поистине грандиозной. В этом смысле требование «реалистичности», которое мощно заявляет о себе в XIX столетии, во многом повторяет процессы, наблюдаемые

---

<sup>8</sup> Очень интересный пример забытых «великих» художников можно обнаружить в сносках к книге воспоминаний Мстислава Добужинского, в которых составитель примечаний Г.И. Чугунов затрудняется объяснить, что именно могло заинтересовать М. Добужинского в коллекции князей Лихтенштейнских, говоря, что собрание старых мастеров у них самое обыкновенное для аристократических коллекций, тогда как оно было знаменитым собранием художников венского бидермейера: см. *Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 399.*

в голландском искусстве XVII века, когда главной задачей художника была тщательность исполнения, что привело к знаменитому конфликту между Рембрандтом и заказчиками группового портрета «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбюрга» (1642), больше известного сегодня как «Ночной дозор». Таким образом, авангардисты должны были одновременно противостоять и традициям академизма, и «низкому» вкусу буржуа, одобряющих только те произведения, которые тщательно копировали реальность.

Как известно, после первого шока яркие и приятные для глаза полотна и безыскусные сюжеты импрессионистов нашли сочувственный отклик в душах современников. Не связанные традицией нескольких поколений предков, собиравших произведения классических европейских мастеров, буржуа Старого и Нового света с удовольствием приобретали их полотна. И не только тогда, когда у них в поводырях был «специалист», если вспомнить историю собрания Соломона Гуггенхайма<sup>9</sup> или И. Морозова, но просто следуя велению своей интуиции, как это случилось с коллекцией С.И. Щукина. Возможно, красочные и плоскостные полотна Матисса были ближе его привычному к русской иконописи вкусу. Но дух эпохи выразил себя не только в этом. Невозможно игнорировать тот факт, что расцвет Венской школы искусствознания был, в свою очередь, связан с «открытием» для истории искусства и переоценкой художественного наследия Поздней Античности и Средних веков, которые, по своей сути, являются неклассическими. Е.Ю. Андреева замечает, что хотя теории Вельфлина и Панофского были разработаны на материале старого искусства, но «появление искусствоведческого анализа в его современном научном смысле – формализма А. Ригля и Г. Вельфлина, иконологии Э. Панофского – не случайно стадильно совпадает со становлением модернизма и, соответственно, с превращением репрезентации в проблему в новейшем искусстве»<sup>10</sup>.

Итак, поскольку в самом начале развития современного искусства наука не отреагировала на него со всей серьезностью,

---

<sup>9</sup> Коллекционировать произведения современного искусства Соломон Роберт Гуггенхайм начинает, познакомившись в 1926 году с немецкой художницей Хилой Рибай (Hilla Rebay).

<sup>10</sup> Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2007. С. 10.

а авангардисты были вынуждены бороться с резкой критикой, то теоретиками и критиками многочисленных «измов» выступили либо сами художники, либо близкие к ним и часто заинтересованные люди<sup>11</sup>. Первоначально желание описать свой творческий метод появилось у последователей Жоржа Сера. Оно было связано с намерением прояснить научную подоплеку дивизионизма. Следуя позитивистским настроениям своего времени, художники были заинтересованы обосновать свое искусство с помощью научной теории, открестившись от романтического понимания иррациональности гения. В своей книге «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму»<sup>12</sup> Поль Синьяк, ставший после смерти Сера главой этого направления, пишет, что их живопись является продолжением традиций импрессионистов, но непосредственному восприятию мира своими предшественниками неоимпрессионисты противопоставили научный метод работы с особой системой наложения красок на холст. Он пишет, что, опираясь на новые физические открытия Гельмгольца и Руда, неоимпрессионисты «совершенным упразднением всякой загрязняющей смеси, исключительным употреблением оптической смеси чистых красок, методическим разделением и соблюдением научной теории цветов гарантируют наибольшую светосильность, красочность и гармонию»<sup>13</sup>.

В дальнейшем все более смелые эксперименты художников превратили потребность комментировать свое творчество в необходимость. Эпистолярное творчество шло параллельно с творчеством изобразительным. Свои теоретики появлялись у всех направлений современного искусства и в особенности у абстракционистов. Как пишет В.Н. Прокофьев<sup>14</sup>, в первую очередь это были Кандинский, Малевич, Мондриан, Ван Дусбург и Ханс Арп.

---

<sup>11</sup> См. кн.: *Лифшица М.А.* Кризис безобразия. Авторы указывают на то, что успех модернистского искусства прямо вытекал из скандала, организованного купленной маршанами прессой.

<sup>12</sup> *Signac P. D'Eugene Delacroix au Neo-Impressionnisme.* Paris, 1899.

<sup>13</sup> *Фетисов И.В.* Западноевропейская живопись конца XIX – начала XX века. М., 1998. С. 37.

<sup>14</sup> *Прокофьев В.Н.* «Эстетика» абстрактивизма // Современное искусствознание за рубежом / Под ред. Б.Р. Виппера и Т.Н. Ливановой. М., 1964. С. 85.



Категоричный тон манифестов, шокирующие изображения предметов в пятимерном пространстве и юношеский напор авангардистов имели успех, ибо они сумели покорить не только неискушенную публику, но и искусствоведов. Именно теоретические положения самих художников легли в основу будущих критических и искусствоведческих исследований, посвященных современному искусству. В отечественном искусствознании этот феномен был отмечен М.А. Лифшицем<sup>15</sup> и В.Н. Прокофьевым. В своей недвусмысленной с точки зрения идейной позиции советского искусствоведа статье «Эстетика абстрактивизма» В.Н. Прокофьев говорит: «Теоретические основы абстрактного искусства были разработаны почти без всякого участия со стороны искусствоведов. В течение всего первого, так сказать “подготовительного” периода развития беспредметничества (1910–1930), оно находилось еще вне поля зрения искусствоведческой науки и даже почти вне поля зрения художественной критики»<sup>16</sup>. Поэтому не стоит удивляться, когда даже в современной научной литературе об искусстве можно встретить прямую зависимость искусствоведа от теории художника. Авангардисты сами создавали мифологию своего творчества. И непрерываемое на сегодняшний день положение, согласно которому искусство модернизма – это принципиально новый этап его развития, появилось в результате «прозаических» усилий самих художников. Они стали не только родоначальниками современного искусства, но и сформировали устойчивый иммунитет к любой попытке отнестись к их творчеству как к чему-то небеспрецедентному.

Чтобы повысить статус своего искусства (часто в резкой полемике с недоброжелателями), авангардисты так яростно отстаивали его исключительность и самобытность, что вольно или невольно спровоцировали возрождение старой темы о «смерти» искусства.

Если задаться вопросом, кто из великих еще задолго до модернистов поставил проблему «конца», «кризиса» или «смерти» искусства, то в первую очередь на ум приходит имя Гегеля<sup>17</sup>. Не отрицая его заслуг по созданию стройной системы трех этапов развития духа, которым соответствуют этапы развития ху-

---

<sup>15</sup> Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М., 1968.

<sup>16</sup> Прокофьев В.Н. Указ соч. С. 84–85.

<sup>17</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. М., 1968–1973.

дожественной формы от Древнего Востока и Античности до романтиков XIX века, надо признать, что эта тема обнаруживает себя значительно раньше, например уже в трудах Джорджо Вазари. Так, в посвящении к своему знаменитому труду, обращаясь к Козимо де Медичи, Вазари пишет: «... не иначе, как приятным будет Вам сей труд, положенный мной на описание жизни, творений, манер и особенностей всех тех, кои первыми воскресили сии некогда уже умершие искусства...»<sup>18</sup>.

Это не личное впечатление Вазари. Похожее понимание процесса, происходящего в искусстве XV и XVI веков, мы находим и в трактатах Альбрехта Дюрера<sup>19</sup>: «В какой чести и почете находилось искусство у греков и римлян в полной мере показывают древние книги, однако впоследствии они либо совсем были потеряны, либо, пролежав около тысячи лет под спудом, лишь двести лет назад были снова извлечены на свет итальянцами. Но искусства очень легко забываются и лишь медленно и с трудом открываются заново»<sup>20</sup>. Такие суждения делают очевидным истинное значение термина «Возрождение» – воскрешение искусства, прежде находившегося в состоянии смерти.

Хотя сложно представить гуманитариев и художников любого поколения, которые бы со всей категоричностью не заявляли, что искусство их времени переживает свой самый тяжелый кризис, литература об искусстве XX века в этом смысле представляет собой едва ли не самое жаркое место боя. Все авангардисты были революционерами. И как положено реформаторам, в своих заявлениях относительно наследия своих предшественников они были радикальны. Однако противопоставление традиции представляло для самих художников настоящую угрозу, ведь представители каждого нового направления были вынуждены отрицать свою зависимость не только от классической живописи, но и от того движения, которое еще вчера поддерживали, которое еще вчера было самым современным и модным и от увлечения которым в их мастерских еще оставались

---

<sup>18</sup> Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5-ти т. М., 1956. Т. 1. С. 1.

<sup>19</sup> Руководство к измерению при помощи циркуля и линейки плоскостей и объемов от Альбрехта Дюрера, посвященное всем любителям искусства, напечатанное в MDXXV: Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. В 2-х т. М., 1957.

<sup>20</sup> Дюрер А. Указ соч. Т 1. С. 43–44.

доказательства в виде полотен, краски на которых не успели высохнуть. Как отмечает Б.Р. Вишпер, «каждое новое течение стремится начать сначала, объявить все предшествующее или упадком, или заблуждением, или подготовкой; как каждая группа нуждается в оправдательном манифесте, пересматривающем заново все большие вопросы искусства»<sup>21</sup>. Но даже Н. Пуссен, живший в эпоху расцвета искусства, в период формирования национальных школ (его современниками были такие титаны, как Рубенс и Рембрандт) жаловался, что в его дни «... бедная живопись сведена к штампу, а лучше сказать – в могилу, если кто-нибудь, кроме греков, видел ее когда-нибудь живой»<sup>22</sup>.

В русле этой традиции К. Малевич и его современники уже беспартийно продекларировали конец классического искусства. По сравнению со всей прошлой историей искусства, их творчество представляло нечто совершенно исключительное. Как пишет В.Н. Прокофьев, когда в 1931 году в журнале «Cahiers d'Art» была проведена дискуссия о сущности и целях абстрактного искусства, Кандинский и Ханс Арп объявили его столь же суверенным и столь же всеобъемлющим, как сама природа: «Они были полны уверенности в том, что открывают какую-то принципиально новую область художественного творчества, цели и методы которого абсолютно своеобразны, а отношение к действительности строится на совершенно иной основе, чем это было во всей предшествующей истории искусства»<sup>23</sup>.

Несмотря на искренность, категоричность и убедительность подобного рода высказываний, подкрепленных произведениями, о которых невозможно было судить с точки зрения традиционного представления о том, что такое искусство, это был своего рода самообман. Х. Блуменберг<sup>24</sup> отметил: «Внутренняя проблема нового времени – его притязание на радикальный разрыв с традицией, на саму возможность такого разрыва, и то, что такое притязание – всего лишь недоумение по отношению к реальной истории, которая никогда не может начинаться с нуля»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Vinner B.P.* Искусство без качества // Среди коллекционеров. Янв.–Фев. М., 1923. С. 11.

<sup>22</sup> *Золотов Ю.* Пуссен. М., 1988. С. 215.

<sup>23</sup> *Прокофьев В.Н.* Указ. соч. С. 82.

<sup>24</sup> *Luhmann N.* Soziale Systeme. Ffm., 1984.

<sup>25</sup> *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 13.

Хотя феномен разрыва традиции и смены вектора развития художественных форм можно зафиксировать в истории искусства задолго до появления первых явлений авангарда, разница состоит в том, что прежде, например в эпоху Возрождения, отказ от определенной традиции был аргументирован поворотом в сторону другой – еще более древней. До авангардистов никто не осмеливался со всей серьезностью провозгласить наступление в искусстве чего-то дотоле невиданного. Казалось, что в эпоху модернизма вопрос преемственности был поставлен так категорично, как никогда. Как точно отметил Ю. Хабермас, «модерн видит себя однозначно самоотнесенным»<sup>26</sup>. В своих манифестах авангардисты, отмечая конец старого мира, традиционного образа жизни, прямо заявляли, что целью их творчества является разрушение отмирающей и неактуальной гуманистической традиции и создание «нового искусства». В «Обосновании и манифесте футуризма»<sup>27</sup> Ф.Т. Маринетти писал: «Мифология, мистика – все это уже позади! На наших глазах рождается новый кентавр – человек на мотоцикле, – а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов! <...> Мы будем воспевать огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы будем воспевать многоцветные, многозвучные приливы революции в современных столицах; мы будем воспевать дрожь и ночной жар арсеналов и верфей, освещенных электрическими лунами; жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, разодетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, пытающиеся проникнуть за горизонт; неутомимые паровозы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как восторженные зрители, шумом выражают свое одобрение»<sup>28</sup>.

Новые художественные формы действительно разрушали привычное видение мира. Уже сосредоточившиеся на экспери-

---

<sup>26</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 13.

<sup>27</sup> Le Figaro, 20 февраля 1909 года.

<sup>28</sup> Текст манифеста опубликован в издании: Футуризм. Радикальная революция / Каталог выставки ГМИИ к 100-летию художественного движения. М., 2008. С. 31–33.

ментах со светом и цветом импрессионисты показали, что видимый мир является своеобразной иллюзией органов зрения. Это направление сделало важное открытие об окружающей реальности: чем более реалистичным хотел показаться художник, чем более непосредственно он пытался запечатлеть конкретный момент, тем далее он отходил от привычного (можно сказать, «классического») представления об окружающем мире. Обратившись к изучению эффектов взаимодействия света и цвета, импрессионисты показали, что цвет складывается из субъективного впечатления зрения. Опираясь на их достижения, следующие поколения художников показали альтернативные формы видения мира: цвет стал окончательно автономным от физических законов и приобрел метафизическую сущность; материя стала трактоваться как единое вещество; пространственные построения новых произведений не исключали реальности единственной точки нахождения зрителя. Сразу же после кубистической атаки на «единство места», футуристами было разрушено классическое представление о «единстве времени». Такие произведения последовательно и безжалостно разрушили устоявшиеся представления о форме предметов и характере их положения в пространстве. Абстракционисты, в свою очередь, попытались показать мир с нечеловеческой точки зрения. Своеобразная реалистичность абстракции заключалась в констатировании истинного положения человека во Вселенной. В этом смысле уже современникам было очевидно, что абстракция стала выражением определенного мировоззрения художника. В.Н. Прокофьев пишет: уже в 1919 году В. Аграрых отмечал, что беспредметничество – это «протест духа против материализма современности»<sup>29</sup>.

Протест против материализма в современном искусстве нашел свое выражение в неустойчивой и деформированной форме художественного образа. Но, отторгая видимый мир и презирая чувственный характер классической художественной формы, могли ли модернисты на самом деле предложить зрителю нечто доселе невиданное? Искусство настолько самобытное, к которому не могли бы быть применимы привычные категории эстетического суждения и приемы искусствоведческого анализа? Ответ на этот вопрос может быть совершенно однозначным: нет,

---

<sup>29</sup> Прокофьев В.Н. Указ. соч. С. 85.

не могли. В истории обнаруживается множество примеров, повествующих, как интересы той или иной культуры выдвигали требования и создавали условия для поиска в искусстве сверхчувственных форм.

Нечто подобное впервые можно было наблюдать в эпоху каменного века, когда в период так называемой неолитической революции бесхитростные в своем натурализме изображения палеолита сменяются новым пиктографическим, знаковым искусством со сложной системой символических образов. Искусство Древнего Востока также дает яркий пример, демонстрирующий прямую зависимость форм изобразительного искусства от идеологии. Это так называемая Амарнская реформа древнеегипетского искусства. Совершенная фараоном Эхнатонам ради политических целей, она была обращена к религии и в первую очередь затронула искусство. Многовековая традиция канонического изображения была ненадолго прервана, когда вместо идеализированных образов фараона и его семьи, созданных по строгому канону совмещения фасо-профильных изображений, появляются еще более фантастические, полные аффектации образы, которые принято считать более реалистичными. Известно, что после падения XVIII династии большинство памятников нового искусства Египта были уничтожены, а традиция восстановлена. Но если такой пример кажется слишком отдаленным от нашего времени, можно обратиться к событиям из истории западной цивилизации, например к IV веку нашей эры, когда антропологические формы античного искусства были вытеснены отвлеченными формами – христианского, поставившего перед собой задачу поиска средств выражения Духовного. Безусловно, если считать искусство средством материального выражения идеи, рожденной в определенный период развития духа, то некоторые темы находят свое адекватное решение именно в сверхреалистических формах. В качестве примера можно привести серию образов «Апокалипсиса» Дюрера. В своей книге «Искусство Северного Возрождения» О. Бенеш пишет: «Апокалипсис – это бредовое видение ужасающих событий и космических катастроф, провозглашенных мстительным богом. Оно было написано во времена религиозных и расовых гонений, в царствование императора Нерона. Эта мрачная, потрясающе экспрессивная фантазия бросала вызов всей системе художественных образов, и ее воплощение, казалось, могло быть доступно

лишь отвлеченной символикe средневекового искусства»<sup>30</sup>. Далее Бенеш, говоря о том, что хотя к этому времени Дюрер уже находился на пути реалистического искусства, приводит в качестве примера его рисунок того же времени «Восход солнца». Работая над «Апокалипсисом», художник «также в силу необходимости внес эту [средневековую] космичность и вневременность в свое произведение»<sup>31</sup>.

Искусство, формы которого свидетельствуют о повышенной духовной экспрессии, называется «романтическим»<sup>32</sup>. Его характерная особенность заключается в том, что «форма и содержание романтического искусства определены абсолютной погруженностью во внутреннюю жизнь»<sup>33</sup>. Если попытаться дать общее представление о романтическом искусстве с формально-стилистической точки зрения, то для него каждый раз будет характерен отказ от «правдивого» изображения видимого мира и желание показать мир потустороннего. Или передать идею духовности через деформацию привычных видимых форм или, как сказал константинопольский патриарх Никифор (ум. 829 г.) об иконном образе, «выразить в нем его невидимую глазом сущность»<sup>34</sup>.

Немецкий искусствовед Э. Панофски в своем сочинении «Idea», подробно проанализировав специфику развития теории искусства от эпохи античности до классицизма, сделал вывод, что «согласно средневековому взгляду произведение искусства возникает не в результате взаимодействия человека с природой, как считалось в XIX веке, а через проецирование внутреннего образа на материю»<sup>35</sup>.

Подобным образом выглядит и теория абстрактного искусства. «Дух определяет материю, а не наоборот», – сказал Кандинский, «формы (материального мира) произошли от интуитивной энергии, преодолевающей бесконечность»<sup>36</sup>, – повторял

---

<sup>30</sup> Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 68.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Романтическое не стоит путать с романтизмом, о котором говорилось выше.

<sup>33</sup> Хабермас Ю. Указ. соч. С. 18.

<sup>34</sup> Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995. С. 24.

<sup>35</sup> Панофски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб., 2002. С. 43.

<sup>36</sup> Прокофьев В.Н. «Эстетика» абстрактивизма // Современное искусствознание за рубежом / Под ред. Б.Р. Виппера и Т.Н. Ливановой. М., 1964. С. 77–106, 85.

Малевич. За категоричностью подобных заявлений художников, которые могли в свое время быть восприняты как революционные, однако, угадывается Платон, учение об «идеях» которого стало философской базой средневековой теории и практики изобразительного искусства. Очевидно, что в своей основе путь художника-авангардиста во многом схож с методом средневекового иконописца, пытающегося выразить невидимый и непередаваемый образ: это «путь чистого умозрения, погружения художника в себя, созерцание своего внутреннего мира»<sup>37</sup>.

В своей книге с примечательным названием: «О духовном в искусстве»<sup>38</sup> Василий Кандинский характеризует обращение авангардного искусства к неклассическим (т.е. примитивным) формам как переходный этап от материалистического бездуховного искусства Салонов к искусству будущего. Художник убежден: это не подражание внешним формам. «Сходство внутреннего настроения целого периода, – пишет он, – может логически привести к пользованию формами, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого. Частично этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего сродства с примитивами. Эти чистые художники так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности»<sup>39</sup>.

Таким образом, модернисты, подобно итальянским квадрочентистам, в своем искусстве использовали уже существовавшие, но более древние, чем классическая античность, и уже практически забытые и от этого казавшиеся новыми формы. Поэтому если для истории XIX столетия появление модернизма означало резкое и революционное изменение форм искусства, то для всеобщей истории искусства это был лишь один из этапов колебания весов в сторону от антропоцентризма. Поскольку классические формы искусства – это не норма, а скорее редкий и частный момент в его истории, то нет никакого основания говорить о кризисе или тем более о «смерти» искусства, исключать или рассматривать особняком его разнообразные модернистские формы. Любой разговор об искусстве должен основываться на

---

<sup>37</sup> Прокофьев В.Н. Указ. соч. С. 86.

<sup>38</sup> Книга была написана в 1910 году и впервые издана в Мюнхене в 1912 году.

<sup>39</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве (1910). М., 1992. С. 10–11.



понимании его сложного, многовекторного, но все-таки единого процесса.

Как уже было отмечено, принципиальное желание авангардистов дистанцироваться от пришедшей в упадок академической традиции не только получило выражение в самом искусстве, но и определило дальнейшие пути развития искусствознания. Триумф авангардистских течений в художественной жизни Западной Европы и Америки, а также идеологическое неприятие его в социалистических странах, как ни парадоксально, привели к одинаковому результату, суммированному в книге немецкого искусствоведа Х. Бельтинга «Конец истории искусства?». Исследователь делает вывод, что современное искусствознание находится в состоянии кризиса. Оно разделено на два противостоящих лагеря. Представителями первого Бельтинг называет искусствоведов и критиков, приветствующих самые радикальные формы современного искусства. Ко второму лагерю, соответственно, принадлежат историки искусства, категорически не признающие авангард и все последующие «измы» современной художественной жизни равнозначными и равноценными большим стилям искусства прошлого. Такая ситуация в науке позволяет ставить вопрос не о «смерти» искусства, а о «смерти» искусствознания. Разделенное на два противостоящих лагеря, оно уже не в состоянии осмыслить общую картину истории изобразительного искусства.

Итак, продекларированная авангардистами идея «смерти» искусства<sup>40</sup> нашла единомышленников среди многих искусствоведов. Иногда такая позиция ученого является оправданием, почему он не занимается исследованием искусства XX века. Но поскольку мир науки не может принять ситуацию, когда от нее отторгается значительная часть объекта ее исследования (что, безусловно, ставит вопрос о состоянии самой науки), то появляются труды, авторы которых со всей серьезностью обосновывают, почему конкретный материал признается маргинальным и, соответственно, не может быть предметом серьезного научного интереса.

Значительный вклад в низвержение современного искусства принадлежит отечественной школе искусствоведов советского периода. Осознавая, что для данного круга источников нелю-

---

<sup>40</sup> Здесь мы имеем в виду не концепцию «утраты большого стиля», а именно разрушение искусства как такового, не Гегель и Зедльмайр, а А. Бретон.

бовь к авангарду во многом обусловлена близостью к идеологическим позициям большевизма, невозможно совсем исключить этот круг исследований. Часто неприятие авангардного искусства советскими искусствоведами базировалось на искреннем непонимании новых форм художественного видения. Например, к логичному выводу об упадке и кризисе современного искусства может привести некорректное сравнение его живописных приемов с «классическими».

Один из выдающихся историков отечественного искусства Б.Р. Виппер в своей статье «Искусство без качества»<sup>41</sup> ставит вопрос о методологическом кризисе в науке об искусстве, появление которого спровоцировано «формальной» школой и формализмом в искусстве. «Исключительное увлечение проблемами формы, – пишет он, – привело к признанию законности любой формы. Появилась теория творческой воли<sup>42</sup>, которая оправдывала искажения формы из своеобразных творческих хотений. В результате искусствознание перестало оценивать, отстаивая свое право только на интерпретацию»<sup>43</sup>. По мнению ученого, из поля зрения искусствоведов выпадает вопрос о художественном качестве, степени художественного совершенства, которое является неотделимым признаком искусства. Виппер справедливо отмечает, что для искусствоведческой науки исследование художественного качества является важнейшим критерием, например, при атрибуции неизвестного или проверке подлинности произведения. Качество живописи способно сказать знатоку, что перед ним находится ранее не известная картина величайшего мастера искусства.

Затрудняясь с дефиницией качества, Виппер подходит к его определению издалека: «Особенность художественного восприятия заключается именно в том, что изображение и картину мы видим врозь и одновременно. Чем скорее они сливаются, тем выше качество художественного произведения»<sup>44</sup>. Исследователь характеризует «качество» как «слияние времени и пространства в новой художественной реальности»<sup>45</sup>. Сравнивая произведения голландских мастеров с художниками XIX и

---

<sup>41</sup> *Bunper* Б.Р. Указ. соч. С. 7–14.

<sup>42</sup> Представитель венской школы искусствознания А. Ригль ввел понятие «художественной воли».

<sup>43</sup> *Bunper* Б.Р. Указ. соч. С. 7.

<sup>44</sup> Там же. С. 10.

<sup>45</sup> Там же.

XX века, ученый делает вывод, что в современном искусстве, историю которого Вишпер начинает с импрессионизма, уже присутствует бескачественность, которая в дальнейшем только усиливается: «Пытается ли кубист разложить предмет на элементы последовательной конструкции, хочет ли экспрессионизм выразить в пространственных знаках течение своего внутренне-го возбуждения, – везде мы видим торжество поверхности над предметом, картины над изображением»<sup>46</sup>. Кризис потерявшего качество искусства, считает Вишпер, был вызван потерей современным человеком целостного восприятия мира. В данном случае появляется закономерный вопрос. Если же современное искусство так замечательно отражает современное мировоззрение, о каком кризисе идет речь? Кризисе искусства, современности или советского искусствознания, пытающегося оценивать произведения XX века по критериям искусства века XVII-го?

Попытка Вишпера рассмотреть произведение современного художника с помощью критериев, разработанных при анализе голландской живописи, естественным образом привела к выводу о кризисе. Но анализ иконы сиенского мастера XIII века с точки зрения качеств, присущих картине Рафаэля, привел бы к похожему результату. Можно вспомнить, с каким пренебрежением в своем знаменитом труде Вазари отзывается о художественных качествах мозаик работавших в Италии византийских мастеров: «И таким образом, – пишет он, – продолжали они выполнять в той же манере многочисленные живописные работы с фигурами, стоящими на цыпочках, с безумными глазами и распростертыми руками...»<sup>47</sup>. Не менее трехсот столетий искусство Средних веков несправедливо принижалось. Упадком искусства оно считалось только потому, что в то время произошел сознательный отказ от использования античных форм.

В своем «Руководстве к измерению» Альбрехт Дюрер, ставшая будущим живописцев в искусстве пропорции, пытается объяснить, почему средневековые мастера не были в состоянии рисовать с той же степенью верности природе, как это стало возможно в его время, исключительно незнанием правил: «До сих пор в наших немецких землях многие способные юноши, посвятившие себя искусству живописи, обучались безо всякой осно-

<sup>46</sup> *Bunper B.P.* Указ. соч. С. 12.

<sup>47</sup> *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 73.

вы, только путем ежедневной практики. Так вырастали они в невежестве, подобно дикому, неподрезанному дереву. Хотя некоторые из них, благодаря постоянным упражнениям, достигали свободы руки, так что они выполняли свои произведения с силой, все же они действовали необдуманно, следуя лишь собственной прихоти, когда же понимающие живописцы и истинные художники видели такие непродуманные произведения, они не без основания смеялись над слепотой этих людей, ибо для истинного разума нет более неприятного зрелища, чем фальшь в картине, будь эта картина даже написана со всем старанием. Единственной же причиной, почему такие живописцы находили удовольствие в своих заблуждениях, было то, что они не изучали науки измерения, без которой невозможно сделаться настоящим мастером...»<sup>48</sup>.

Так каждая новая школа в искусстве способна с пренебрежением отнестись к предыдущей. Но что простительно художнику, задача которого отыскать новые художественные формы, то не может выглядеть серьезным у исследователя, цель которого – изучение и понимание. Как пишет французский исследователь Э. Фор: «История любого художника, любой школы, вся история искусства направляется и обуславливается этой драмой, диктующей извечное желание удерживать ежеминутно ускользающую от нас жизнь мира в образе, способном раз и навсегда придать ей определенность. Если не учитывать этого, то любую художественную форму удастся понять лишь сквозь призму ограниченного натурализма»<sup>49</sup>. Это будет свидетельствовать о слабости не искусства, а науки, рискующей своим пока еще несовершенным инструментарием вторгаться в иррациональную область прекрасного.

Искусство – это сочетание мастерства (техне) и художественного дарования. Процентное составляющее этих двух компонентов в каждом произведении может быть различным. Но они всегда идут вместе, даже если художник тем или иным образом пытается ввести нас в заблуждение. Первая реакция на отвлеченные формы современного искусства – это заблуждение, что художник не умеет рисовать «правильно». Неискушенному

---

<sup>48</sup> Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. В 2-х т. М., 1957. Т. 2. С. 43.

<sup>49</sup> Фор Э. Дух форм / Пер. с франц. и послесловие А.В. Шестакова. СПб., 2002. С. 21.

зрителю, увидевшему сначала кубистические полотна Пикассо или его сюрреалистические картины 1930-х годов, сложно представить, что эта же рука создала «Портрет Ольги Хохловой в кресле» (1918). Мы знаем, что совершенство технического мастерства в произведениях профессора Императорской академии художеств Павла Чистякова (1832–1919), воспитавшего В. Серова и М. Врубеля, не сделало его собственные картины шедеврами.

В отличие от советской науки, в которой вопрос об искусстве модернизма ставился категорично и безапелляционно, зарубежное искусствознание продвинулось в его изучении значительно дальше<sup>50</sup>. Однако там тоже есть исследователи, считающие модернистские течения свидетельством упадка искусства. В коллективном труде отечественных исследователей М.А. Лифшица и Л. Рейнгардт с остроумным названием «Кризис безобразия» дается широкая картина дегенерации западного искусства от кубизма к поп-арту. Начав с разгрома приведшего к абстракции кубизма, авторы с большой долей иронии свидетельствуют о приходе нового поп-артистского искусства, моментально сделавшего все предыдущие направления модернизма устаревшими. Несмотря на жесткую позицию ученых, представляющих современную художественную ситуацию как противостояние сохраняющего традиции Возрождения советского и продажного невменяемого западного искусства, им удается привлечь множество серьезных источников и воссоздать объемную картину мнений иностранных ученых и критиков, отстаивающих позиции авангарда, или, наоборот, относящихся к нему в той или иной степени отрицательно. Последних, например Г. Рида или Ж. Бонфуа, объединяет с советскими авторами негодование по тому поводу, что «Микеланджело, подражавший природе в своих творениях, создал их в поте лица. Энди Уорхол только купил готовую консервную банку»<sup>51</sup>, как будто бы мы меньше ценили великого скульптора, если бы он имел возможность работать с современной техникой и не губил свое здоровье. С банкой Уорхола было бы уместнее сравнить «Башмаки» Ван Гога, замеча-

---

<sup>50</sup> Мы не забываем, что существует еще и постсоветская литература об авангарде, но во многом она, пытаясь исправить ошибки прошлого и реабилитировать незаслуженно забытые имена мастеров, не менее категорична (одиозна), чем советская.

<sup>51</sup> Лифшиц М., Рейнгардт Л. Указ. соч. С. 180.

тельный анализ которых принадлежит крупнейшему философу современности М. Хайдеггеру<sup>52</sup>. Ведь не случайно М.А. Лифшиц назвал эту главу книги «Феноменология консервной банки».

В действительности, критику искусства можно только приветствовать, но, как правило, неприятие современного искусства у таких исследователей завуалировано под негодование исключительно из-за нереалистических форм и нехарактерных для классического искусства и даже оскорбительных материалов. М.А. Лифшиц цитирует Г. Рида: «Грубые каракули, груды хлама – какую связь могут они создать между художником и зрителем?» Мало того, «это антиискусство не имеет корней в истории культуры народов, оно служит торгашам для рекламы товаров», «поп-арт – продукт капиталистической конкуренции», «мы вплотную подошли к проблеме упадка цивилизации»<sup>53</sup>. При этом часто один и тот же исследователь может восхищаться началом модернизма, приветствовать, например, импрессионистов и возмущаться тем, куда, следуя по этому пути, искусство зашло. Английский искусствовед Г. Рид сетует: «Неужели движение, начатое Сезанном, неизбежно должно было привести к упадку? Конечно, нет. Искусство должно быть революционным, ибо оно является выражением борьбы против духовного упадка. Но современные социальные условия породили антиискусство. И если искусство отомрет, то человеческая душа станет бессильной и миром овладеет варварство»<sup>54</sup>.

Таким образом, кризис в искусстве просто переносится в более близкое к нам время. Известно, что люди редко бывают удовлетворены современным искусством. Вишпер говорит: «Мы знаем жалобы Плиния и Петрония на упадок художественного творчества в императорском Риме, мы помним академические речи Рейнолдса, в которых мастер рисовал тревожную картину “гибели достоинства искусства” и рекомендовал спасительные средства...»<sup>55</sup>

Как это ни парадоксально, но часто именно тем авторам, которые анализируют современное искусство с позиции его кризисного состояния, удается намного глубже проникнуть в его

---

<sup>52</sup> Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 66–68.

<sup>53</sup> *Лифшиц М., Рейнгардт Л.* Указ. соч. С. 181–182.

<sup>54</sup> Там же. С. 82.

<sup>55</sup> *Виннер Б.Р.* Указ. соч. С. 11.

сущность по сравнению с его апологетами. Мы не первыми делаем это наблюдение. Еще в 1940-е годы немецкий искусствовед Х. Зедльмайр писал во введении к своей книге «Революция современного искусства», что приверженцами современного искусства не всегда «оказываются те, кто понимает его наилучшим образом»<sup>56</sup>. В своей книге он сделал беспрецедентную по своим задачам попытку анализа метафизической сущности тех духовных процессов, которые стали источником заката классического искусства<sup>57</sup>.

Постепенный упадок искусства начинается у исследователя задолго до конца XIX столетия. Он видит этот процесс как усиливающуюся секуляризацию и дегуманизацию искусства. В центре большого стиля, равнозначного и равновеликого своей эпохе, оказывается идея Бога и идея великого человека. Для Зедльмайра идеалом состоявшегося произведения искусства является «гезамкунстверк»<sup>58</sup> дворца или храма, который рассматривается ученым как живой организм. Его законченность, его существование определяется тесным взаимодействием если не всех, то многих видов и жанров искусства. Как считает ученый, разрушение этого животворного синтеза искусств в Новое время возникло вследствие потери той цели или идеи, которая связывала их раньше в единое целое. Зедльмайр называет это нечто «серединой». В своем сочинении (а название книги «Утрата середины» можно прочесть и как «Утрата искусства») Зедльмайр описывает «рождение» нового искусства, новой живописи как эмансипацию темы демонического, ранее существовавшей только как часть гезамкунстверка средневекового собора.

Анализ современных тенденций и стилей искусства приводит ученого к выводу о «раскрепощении самых низших влечений», о превалировании и погружении духа в сферу неорганического и демонического. Прогрессирующее развитие этого процесса приводит к тому, как отмечает Зедльмайр, что

<sup>56</sup> Зедльмайр Х. Революция современного искусства // Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 247.

<sup>57</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. Это первое издание монументальных трудов немецкого искусствоведа. Их более полное название звучит как: Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени, 1948; Революция современного искусства, 1955; Смерть света, 1964.

<sup>58</sup> При переводе на русский – универсальное произведение.

«человек желает уйти прочь от искусства, которое согласно своей сущности является “серединой” между духом и чувствами. Искусство стремится прочь от искусства, которым оно столь же мало удовлетворяется, как и человек человеком. Стремясь к сверхискусству, оно нередко низвергается в нечто такое, что ниже искусства. Искусство стремится прочь от человека, прочь от человеческого, прочь от меры»<sup>59</sup>.

Из большого круга литературы, посвященной описанию кризиса в искусстве как отражения кризиса в духовной жизни человека новейшего времени, труды Х. Зедльмайра выделяются тем, что его выводы базируются на глубоком анализе и понимании самих произведений современного искусства. Относясь к ним с должной мерой серьезности, исследователь позволяет себе сравнивать опыты модернизма с произведениями лучших мастеров классической эпохи и, таким образом, произвольно говорить о них как о величинах равнозначных.

Описывая явления современного искусства как художественное выражение или «симптом», свидетельствующий о состоянии умонастроения эпохи, Зедльмайр пишет: «Данная тенденция к хаотическому, подобно тени, сопровождает тенденцию к неорганическому. В обоих случаях бросаются в глаза черты, со всей очевидностью напоминающие индивидуальные невротические нарушения и душевные заболевания»<sup>60</sup>.

Так искусство становится свидетельством болезни духа современности. То есть со всей очевидностью продолжает соответствовать своей главной цели и единственной задаче. Проводя аналогии между различными направлениями в искусстве и психическими заболеваниями, Зедльмайр осмысливает проблему намного глубже, чем это делал, например, М. Нордау<sup>61</sup>. В интерпретации Зедльмайра современное искусство – есть закономерный продукт своей эпохи, и его наблюдения «нельзя понимать так, будто бы современное искусство есть порождение невротиков и психопатов, даже если у отдельных художников и проявляются определенные признаки, позволяющие говорить об этих заболеваниях. Такое превратное толкование наших наблюдений, – говорит исследователь, – само может оказаться среди симптомов времени. Ибо подлинного искусства душевно-

---

<sup>59</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 158.

<sup>60</sup> Там же. С. 170.

<sup>61</sup> Нордау М. Вырождение. Современные французы. М., 1995.



больных не существует. В искусстве достигается некоторый результат, творится некое произведение. «Страдание художника, вызванное миром, еще не страдание, вызванное болезнью. Его страдание обращено на мир, он “болеет миром”»<sup>62</sup>. Болезненно воспринимаемые образы современного искусства часто кажутся произведением нездорового человека. Конечно, в мире много больных людей, но не каждый из них художник. Скорее наоборот, «больное» искусство становится симптомом нездоровой культуры: «Не только в искусстве человек желает уйти прочь от “середины”, прочь от человека. И как раз феномены современного искусства с большей отчетливостью в сравнении со всеми иными фактами высвечивают подобные тенденции, пронизывая их насквозь»<sup>63</sup>. Таким образом, являющиеся признаком упадка и дегенерации модернистские течения даже в критической литературе получают признание в качестве «современного» искусства.

Мы уже отмечали, что литература о современном искусстве провоцирует появление интересного парадокса. Яростные противники модернизма часто и буквально от противного делают интереснейшие наблюдения и важнейшие выводы о его природе. А его апологеты, наоборот, только усложняют ситуацию. Используя невнятную терминологию, чтобы показать, насколько уникально и важно то или иное направление или творчество художника, они окончательно запутывают восприятие современного искусства. Например, одно из последних изданий, посвященное современному искусству, – книга Е.Ю. Андреевой «Постмодернизм»<sup>64</sup>. В этом достойном издании второй половины XX – начала XXI века, как в средневековом бестиарии, собраны важнейшие направления, ответвления, явления и персоналии искусства указанного периода. Однако создается впечатление, что часто не сформировавшаяся из подсознательного импульса в сознательную мысль сущность современного искусства затрудняет его вербальное осмысление. Е.Ю. Андреева пишет: «Опыт скрещивания противоположных идей искусства 1920–1930-х годов – формалистического модернизма с сюрреа-

<sup>62</sup> *Зедльмайр Х.* Утрата середины. С. 171–172.

<sup>63</sup> Там же. С. 159.

<sup>64</sup> *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2007.

листической традицией – предпринимает звезда американской критики куратор Люси Липпард. В конце 1966 года она устраивает в галерее Fishbach выставку “Эксцентричная абстракция”, экспонентами которой становятся художники из Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Именно выставка Липпард во второй половине 1960-х годов инициирует поиск анархической альтернативы минимализма, побуждающий и самих минималистов, таких как Моррис, сдвинуть конструктивность собственных способов репрезентации в сторону бесформия...»<sup>65</sup>.

После прочтения книги Е.Ю. Андреевой возникает закономерный вопрос: то ли читатель не может понять пишущего на родном языке автора, то ли автор пишет не для него. Похожее ощущение возникает, когда идет речь о профессиональном сленге. Здесь возникает даже более важный вопрос: можно ли говорить, что некоторые разделы модернизма (к ним явно не относятся импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм, даже ранние опыты абстракции) нуждаются в специфическом языке искусствоведческого описания? Можно ли создать впечатление, что работа одной из участниц этой выставки Евы Хессе под названием «Без названия», созданная в 1966 году, действительно является произведением искусства, если не использовать такие выражения, как: «тотальность депрессивного, непреодолимого абсурда»<sup>66</sup>. При этом нельзя не отметить, что это исследование является одним из лучших среди тех, которые посвящены проблематике современного искусства. Но также нельзя забывать, что одна из важнейших задач искусствоведческой науки состоит в раскрытии смысла произведений искусства, создании условий для формирования понимания того, что без комментария было ранее недоступным.

К сожалению, видимость недоступности смысла современного искусства «широким массам» может быть спровоцирована и коммерческим характером этой деятельности. В большой степени именно против этого и направлена критика современного искусства. Всем известно, что искусство сегодня служит одним из надежнейших средств капиталовложений. Существуют огромные коллекции современного искусства, находящиеся в собраниях столь далеких от художества коммерческих струк-

---

<sup>65</sup> Андреева Е.Ю. Указ. соч. С. 140–141.

<sup>66</sup> Там же. С. 242.

тур, как банки<sup>67</sup>. Невозможно без многостраничного и вдохновенного изложения теории особого видения мира убедить кого-нибудь, что конкретное полотно или скульптура оцениваются в миллионы. Можно вообразить последствия крушения художественного рынка современного искусства, если объявить, что на картине, представленной как дорогой лот аукциона Кристи, изображены, например, очень симпатичные, хаотично разбросанные разноцветные кружочки, которые могли бы послужить прекрасным и жизнерадостным декоративным мотивом в текстильной промышленности. Ученый, который потом повторит эти заумные выражения, объясняющие появление разноцветных кружочков кризисом репрезентации видимого мира, выглядит либо обманутым, либо обманщиком, что значительно хуже.

Современность создает уникальную для искусствознания ситуацию возможности контакта с художником. Даже если вы сами с ним не знакомы, можно увидеть документальный фильм, где Пикассо превращает нарисованный цветок в силуэт женской фигуры, или увидеть интервью с американским художником Чаком Клоузом, прочесть, как тот или иной художник сам комментирует свое творчество. Но насколько это полезно для искусствознания? Как правило, те исследователи, которые опираются в своих выводах об искусстве на высказывания художника, говорят от его имени и выражаются практически его словами, больше других запутывают понимание его искусства.

Одной из самых загадочных фигур русского авангарда является П. Филонов. Несмотря на обилие исследований его творчества, нельзя сказать, что этот художник был понят своими современниками, многочисленными учениками или искусствоведами. К счастью, как может показаться на первый взгляд, П. Филонов оставил дневники, в которых ежедневно и скрупулезно фиксировал события своей жизни, вплоть до голодной смерти в блокадном Ленинграде. Остались воспоминания его близких и многочисленных учеников. Кроме того, художественная система П. Филонова была подробно изложена самим художником, намеревавшимся преподавать ее всем желающим, в серии докладов и статей. Но, тем не менее,

---

<sup>67</sup> Например, монументальное полотно Джеймса Розенквиста «Пловец в тумане экономики», созданное в 1997–1998 годы и сегодня принадлежащее Музею Соломона Р. Гуггенхайма, было заказано художнику для Deutsche Guggenheim, Берлин.

П. Филонов так и остается самым загадочным художником русского авангарда.

Одним из последних исследований о П. Филонове является труд Г.Ю. Ершова, посвященный анализу творчества и прежде всего творческого метода П. Филонова<sup>68</sup>. Г.Ю. Ершов делает попытку понять и проанализировать творческий метод художника и интерпретировать его работы, опираясь на разработанную П. Филоновым систему преподавания собственного художественного метода. Такая необходимость возникает, когда подробно исследование историографии П. Филонова не дает однозначных толкований его стилистической манеры.

Задача определения стилистической манеры того или иного художника является необходимым условием, чтобы найти ему место в истории искусства, понимаемой как история стилей. Как правило, для художников, чье творчество приходится на рубеж XIX–XX веков, такая постановка вопроса заранее обречена на неудачу. Тому есть несколько веских причин. Прежде всего на пути своего развития художник (в том числе П. Филонов) пробует себя во многих стилях, часто базирующихся на антагоничных идеологиях. Потом происходит решительная метаморфоза, которую можно найти в биографиях и В. Кандинского, и К. Малевича, когда художник приходит к какой-то совершенно индивидуальной художественной системе. Поиски истоков этой системы также заранее обречены на неудачу, потому что главная задача П. Филонова – продемонстрировать уникальность своего творческого метода. Можно привести множество примеров, когда художники просто уничтожают свои работы, демонстрирующие исключительно важный для искусствоведа процесс метаморфозы его стиля. Часто единственным материалом, на который может опереться историк искусства, остаются теоретические труды самого художника, пропагандирующие его художественную систему.

Может показаться, что это тот самый путь, который приведет к пониманию произведений художника. Известно, что вокруг П. Филонова существовала целая школа. В то же время эпистолярное наследие художника позволяет издать своеобразный самоучитель «сделанных картин», как называл свои

---

<sup>68</sup> *Ершов Г.Ю.* П.Н. Филонов (1883–1941). Проблемы историографии, мировоззрения, тематики и творческого метода / Дис. канд. искусствоведения. СПб., 1999.

произведения он сам. Но истина заключается в том, что преподавательская система П. Филонова не дала миру искусства ни одного художника, которого по уровню можно было бы сравнить с самим мастером. Безусловно, существует множество художественных произведений его учеников с той или иной степенью приближения к манере самого мастера. И ни один из них не смог даже приблизиться к уровню самого П. Филонова. Педагогические системы крупных авангардистов во многом были утопичны. Настаивать на том, чтобы ученик рисовал так же как мастер, это учить человека писать тем же почерком<sup>69</sup>.

Крупный художник – это прежде всего цельный мир образов, своеобразие которых выражается в индивидуальности той или иной художественной манеры. Шедевр состоит тогда, когда цельный образ воплощается в адекватной ему манере. Таким образом, получается, что и сам П. Филонов до конца не понимал «источник своего художественного творения». Поэтому «Диалоги»<sup>70</sup> Б. Гройса и И. Кабакова не могут претендовать на выводы, а должны восприниматься лишь как источник, который и критик, и искусствовед должны использовать с огромной долей осторожности. Исследователю необходимо отдавать себе отчет в том, что даже самый искушенный в философии художник-модернист не может исчерпать загадку своих творений своей теорией. Это несоответствие (неисчерпаемость искусства теорией автора) оказывается своеобразным методологическим камнем преткновения на пути любого исследователя, предпринимающего попытки осмыслить современное искусство. Часть искусствоведов, предвидя эту опасность, не считает возможным заниматься современным искусством и сосредотачивается на более ранних эпохах. Те же ученые, которые, сознавая, что это «наше» искусство, вторгаются в священные кущи «измов» модернизма и постмодернизма, демонстрируют свою зависимость от того, «что сказал сам художник».

Подводя итоги, можно сделать вывод, что тема «смерти» искусства возникает в истории культуры не единожды. Послед-

<sup>69</sup> Это замечание, безусловно, относится не только к мастерам авангарда. Похожую мысль, но в разговоре о качестве произведения искусства и на примере Рембрандта и его школы, высказывает Б.Р. Виппер в своей статье 1923 года «Искусство без качества».

<sup>70</sup> Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994). М., 1999.

ний раз она вновь становится актуальной в период, предшествующий рождению авангарда. Как мы пытались показать, в XIX веке европейская культура переживает переломный момент своей истории, воспринимаемый современниками как кризис, угрожающий утратой многовековой традиции. Не случайно, что это умонастроение получило яркое выражение именно в немецкой и русской философской мысли начала XX века, в частности в книге О. Шпенглера «Закат Европы»<sup>71</sup> (1918). Кризисное умонастроение эпохи не могло не отразиться и на характере развития изобразительного искусства. В это время окончательно деградирует «классическое» искусство, порождая появление новых разновекторных направлений в искусстве. С одной стороны, это будет романтизм и символизм, а с другой – торжество безыскусного реализма, например бидермейер. В пик официального искусству появляются многочисленные объединения художников, носящие явный антиакадемический характер. Среди них можно назвать немецких назарейцев, английское братство прерафаэлитов, сюда же можно включить и русских передвижников. Идеология неакадемических художников требовала от них в том числе и дистанцирования от классического понимания художественной формы, продолжающей традиции античности и Ренессанса. Даже внутри одного, например, романтического направления, художественный стиль мог быть очень разнородным, но именно отсюда ведет свое начало импрессионистическое видение формы, освободившее новые поколения художников для дальнейших и все более смелых экспериментов, повлекших рождение авангарда.

Мы знаем, что даже творчество первых романтиков получило негативную оценку современников. Английская академическая критика провела целую кампанию по травле У. Тернера и прерафаэлитов. Поэтому стоит ли удивляться, что в свое время авангард вызвал потрясение и ощущение «конца» искусства. Но, как выясняется, понимание авангарда как начала совершенно нового этапа в искусстве и, соответственно, «смерти» традиции было в значительной степени спровоцировано и самими художниками. В ответ на агрессивную критику художник-авангардист занял позицию отмежевания не только от строго иерархичной клановой академической системы, но и от тради-

---

<sup>71</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.

ции искусства. Новое стало андеграундным. Не рассчитывая на одобрение профессиональной критики, художники стали сами комментировать свое искусство, которое они, в пику общественному мнению, резко противопоставили всей его предыдущей истории. Поэтому когда современное искусство становится объектом внимания искусствоведов, будет сформирована и устойчивая традиция противопоставления авангарда и предыдущей истории искусства. Таким образом, излишняя доверчивость ученого по отношению к саморефлексирующему гению художника спровоцировала сегодняшнюю тушиковую позицию искусствознания, которое пытается изучать «мертвое» искусство.

Но поскольку, как мы выяснили, авангард не единственный, а лишь очередной переломный момент в истории искусства, и, если мы считаем искусством и применяем одинаковые методы изучения древнеегипетских и ренессансных произведений, то почему произведения, например, А. Модильяни, П. Пикассо или Э. Уорхола должны стоять особняком? Эта ситуация самым наглядным образом обнажает неспособность современной науки об искусстве работать со всем ее материалом. Единообразие сущности искусства свидетельствует о необходимости поиска универсального метода его изучения.

## Раздел 3

# КОММУНИКАТИВНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI веков

*Т.Е. Савицкая*

### **От «психоделической революции» 60-х годов XX века к киберкультуре**

Мы живем в эпоху активного развертывания глобальной электронной цивилизации постмодерна, формирующегося панккультурного новообразования, сетевого постобщества. Превращение виртуальной операциональной среды в инфраструктуру практически любой социальной деятельности, растущая сложность систем глобального информационного обмена, непредсказуемость порожденных ею социальных и культурно-антропологических модификаций указывают на то, что феномен виртуального не только вырвался за пределы «кибергетто» (термин Уильяма Гибсона), но и приобрел высокий культурный статус трендового формообразования.

Всеобъемлющие процессы виртуализации общества (его экономики, политики, науки и искусства) в целом имеют общекультурный генезис, поскольку, в отличие от века XIX и первой половины XX века, в нынешнюю эпоху постмодерна сущность человека отчуждается не столько в социальную (с последующим овеществлением), сколько в виртуальную реальность. Под виртуализацией в данном случае стоит понимать замещение реальности ее симуляцией, когда искусственная («гиперреальная») медиареальность предшествует в коллективном сознании первой, естественной реальности и постепенно вытесняет ее. То, что в глобальной культуре постмодерности дан зеленый свет именно процессам виртуального протезирования реальности,



заменяемой виртуозной оптико-кинетической иллюзией, показывает превращение в модный тренд стереоизображения в формате 3D – сначала в компьютерной анимации, а потенциально и во всем объеме современной кино- и телепродукции. Поневолле возникает вопрос: в чем причина загадочной толерантности современной культуры к процессам виртуализации психики и социума; где источник наблюдаемой пролонгации социально-культурного заказа на дереализацию человеком его самообраза и места обитания?

Превращение Интернета в базовый культурный институт современности, рост значимости Сети как новой культуuroобразующей среды, источника инновационных социально-культурных практик, с невиданной быстротой приобретающих массовый характер (достаточно вспомнить «революцию социальных сетей» и ЖЖ), все настоятельнее заставляют задуматься о генезисе данного явления. Как справедливо отметил Мануэль Кастельс, один из наиболее проницательных и благожелательных исследователей Сети, «технические системы представляют собой общественный продукт, общественное производство определяется культурой, и Интернет не является исключением. Культура создателей Интернета формировала данную среду, и эти люди одновременно становились первыми пользователями Сети»<sup>1</sup>.

Корни современной сетевой культуры уходят в молодежное движение 1960-х, различные медиапроекты «альтернативной культуры» 1970-х, создававшиеся «своими и для своих» на основе общих групповых ценностей и зачастую по принципу бесплатного пользования. Либертарианский индивидуализм, культ сиюминутного («здесь и теперь») переживания как наследия молодежной культуры 1960-х в соединении с трайбалистским техноромантизмом субкультуры хакеров 1970–1980-х и сетевым анархизмом киберпанков 1990-х прослеживается в апофеозе виртуальности как «республики сбывшихся желаний» (Хакиm Бей<sup>2</sup>) у представителей современной западной технической и гуманитарной элиты (Дж.П. Барлоу, К. Келли, П. Леви и пр.); в массовых сетевых культурных практиках, в первую

---

<sup>1</sup> *Кастельс М.* Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург, 2004. С. 59.

<sup>2</sup> *Бей Х.* Временная автономная зона // Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. П. Ладлоу. Екатеринбург, 2005. С. 530–594.

очередь в пространстве социальных сетей и ЖЖ, зиждущихся на привычных субкультурных моделях самопрезентации и групповой солидарности.

Прослеживая линии концептуально-стилевой преемственности современной киберкультуры, с одной стороны, и «альтернативной культуры» 1970–1980-х годов с ее техноавангардизмом и коммунитарными экспериментами – с другой, поневоле задумываешься: не был ли дар человечеству первых поселенцев «электронного фронта» троянским даром, взорвавшим изнутри неизбежную доселе крепость устоявшихся культурных смыслов и социально-антропологических координат? С тех пор все мы, познавшие вкус вируса виртуальности, *volens nolens* обживаем неведомые ландшафты социокультурного креатива; по слову классика, плывем ... вот, «паруса надулись, ветра полны; громада двинулась и рассекает волны», – не зная «куда ж нам плыть?»<sup>3</sup>.

### **Интернет как культурный институт: субкультурное прошлое**

*Пресловутые освободительные энергии экстаза контркультуры 60-х, если понимать их как взрывное расширение «Я», прорывающееся за пределы его повседневных границ, сегодня нашли свое фактическое воплощение в технологии.*

Эрик Дэвис. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху<sup>4</sup>

Проблему генезиса киберкультуры делает экстремально сложной то, что фактически она – плод более чем тридцатилетнего развития череды субкультурных модификаций западной культуры, радикально трансформировавших мирозерцание охваченных ими слоев молодежи, выработавших новые модели социализации и аккультурации индивида. Как это всегда бывает в истории культуры, то, что было «инсайтом», вновь обретенным смыслом, в процессе межпоколенной трансмиссии, с одной стороны, массовизировалось и коммерциализировалось с после-

---

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Осень (отрывок) // А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., Т. 3. 1949. С. 262–265.

<sup>4</sup> Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Екатеринбург, 2008. С. 242–243.

дующей девальвацией содержания, с другой – формализовалось, превращаясь в компонент новой культурной структуры.

Если о коммерциализации контркультуры и последовавших за ней «Нью эйджа» и «Движения за развитие возможностей человека» написаны горы книг, то весьма значимая преемственность контркультурных техник расширения сознания с их интерактивным и коллективистским потенциалом, а также at last not least психоделической составляющей, у киберпанков (в первую очередь Уильяма Гибсона и Брюса Стерлинга) 1970–1980-х и в субкультуре хакеров, успешно заменивших наркотический «трип» «экстазом коммуникации» (по Бодрийяру), начинает осознаться исследователями современной культуры только сейчас, в то время как для массового сознания и доныне киберкультура предстает родившейся внезапно, наподобие Афины Паллады, выскочившей из головы родителя в полном боевом вооружении. Между тем как даже становление Интернета, основополагающей социально-коммуникативной парадигмы современного глобального общества, в латентный период его развития, в эпоху «Электронных досок объявлений» (Bulletin Board System, сокращенно: BBS) и первоначальных пользовательских сетей (Usenet, Фидонет и пр.) во многом совершалось в пространстве компьютерного андеграунда, тысячами нитей – идейно-смысловых, социальных, биографических – связанных с контркультурным подпольем.

Как отметил Мануэль Кастельс: «Интернет был рожден в результате кажущегося невероятным пересечения интересов большой науки, военных исследований и либертарианской культуры»<sup>5</sup>. Если этапы формирования научно-технологической парадигмы Интернета, начиная с создания в 1966 году Ларри Робертсом первого проекта ARPANET, давно преданы гласности и задокументированы (для ознакомления с этой информацией достаточно, например, обратиться к знаменитому Архиву Интернета Роберта Хоббса Закона (Robert Hobbs Zakon)<sup>6</sup>, то с прояснением генезиса социально-культурной парадигмы Сети дело обстоит не так просто. Обширное контркультурное подполье, сформировавшееся к началу 1980-х годов в США и странах

---

<sup>5</sup> Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург, 2004. С. 31.

<sup>6</sup> Hobbes Internet Timeline. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.Zakon/org/Robert\\_internet\\_timeline](http://www.Zakon/org/Robert_internet_timeline)

Западной Европы, опиралось на собственную систему СМИ: координационных информационных центров (например «Центр исследования будущего» в Лондоне с общественной библиотекой литературы по неформальным жизненным стилям, «Briarpatch» в Сан-Франциско), «альтернативных» газет и журналов (например ежемесячный журнал «Brain/Mind Bulletin» из Лос-Анджелеса, калифорнийский ежеквартальник «Co-Evolution Quarterly», западногерманская газета «Taz», Tageszeitung, «Оксмокс» в Гамбурге)<sup>7</sup>, «параллельных» издательств, киностудий, «свободных» радиостанций, информационных агентств<sup>8</sup>.

Новый ценностный консенсус контркультуры с его коммунарным антиистеблишментским настроем, установкой на эксперименты самоосуществления и жизнестроительства обусловил такие формальные особенности альтернативных СМИ, как упразднение цензуры и редактуры выпускаемых материалов, их принципиальную неупорядоченность, тяготение к малоформатным изданиям с нестандартной полиграфией (использование особых шрифтов, более грубой бумаги, любительских фотоснимков); алогизм языка, максимально приближенного к живой речи, обилие жаргонных субкультурных речевых структур. Из этого речевого субстрата в конечном счете произросло раскидистое древо неформальной стилистики сетевого самовыражения. Иными словами, вполне по маклюэновскому закону содержательности средств коммуникации ценности «сверстнических» (peer) субкультур с их анархической антиструктурностью и стихийным демократизмом, откристаллизовавшись, превратились в формальные видовые характеристики совершенно новых средств информации. Таковыми и стали в первую очередь BBS, «электронные доски объявлений» (их на территории США к 1980 году насчитывалось уже больше тысячи), а также первоначальные компьютерные сети, особенно Фидонет, проложившие путь от виртуальной общины к виртуальным сообществам.

Таким образом, в развертывании на протяжении 1970–1980-х годов прошлого века новаторской социально-коммуникативной парадигмы Интернета можно, как представляется, выделить

---

<sup>7</sup> Hollstein W., Panth B. Alternativprojecte: Biespiele gegen Resignation. Hamburg, 1980.

<sup>8</sup> New Age Catalog. N.Y., 1988.

две параллельные линии развития. Первая и более очевидная – это поступательное наращивание сетевых мощностей в рамках финансируемого Министерством обороны США исследовательского проекта ARPANET от диаграммы из четырех узлов (Калифорнийский университет в Беркли, Стэнфордский исследовательский институт, Университет Калифорнии в Санта-Барбара и университет штата Юта) в 1969 году, пятнадцати узлов в 1971 году до формирования в 1986 году Национальной Научной Федерацией (National Scientific Federation, сокращенно. NSF) NSFNET, открытой сети, представляющей корпоративным пользователям совокупные вычислительные мощности пяти суперкомпьютерных центров. Вторая и куда менее публичная линия развития – постепенное овладение сетевыми практиками индивидуальных пользователей, представителей как технократической элиты, так и хакерского сообщества (зачастую обе группы бесконфликтно совмещались в одной личности, взять хотя бы такие ключевые для развития интернет-технологий фигуры, как Бернерс Ли, Тед Нельсон, Дуглас Энгельберт, Ричард Столлмен, Линус Торвальдсен).

Многолетние исследования социально-культурных параметров Сети привели Мануэля Кастельса к выводу, что «культура Интернета – это культура создателей Интернета <...> Для культуры Интернета характерна четырехслойная структура: техномеритократическая культура, культура хакеров, культура виртуальной общины и предпринимательская культура. Все вместе они определяют идеологию свободы, столь широко распространенную в интернет-сообществе»<sup>9</sup>. Конкретизируя свою мысль, он подчеркивает: «Без техномеритократической культуры хакеры представляли бы собой всего лишь специфическое контркультурное сообщество компьютерных фанатов. Без культуры хакеров общинные сети в Интернете ничем бы не отличались от остальных альтернативных общин. Аналогичным образом, без культуры хакеров и общинных ценностей предпринимательскую культуру нельзя было бы охарактеризовать как специфическую для Интернета»<sup>10</sup>. Где же та равнодействующая сила, оказавшаяся способной слить воедино технократизм научных элит, анархическое бунтарство хакеров, спонтанный

<sup>9</sup> Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург, 2004. С. 55.

<sup>10</sup> Там же. С. 53.

демократизм «электронной агоры», предпринимательский азарт Интернет-бизнеса и заставить этот квартет играть сообща? Дух свободы, сотрудничества и взаимодействия, о котором говорит Кастельс, – нечто слишком общее и абстрактное, вряд ли способное породить новую культурную среду, киберпространство.

Чтобы открыть новый культурный континент, вывести человечество на рубежи электронной цивилизации, требовались экстраемальная отвага и решительность в исследовании небывалых возможностей парадоксальной слитности, интерференции человека и компьютера. Наградой, удваивающей энергию поиска, было особое чувство экзистенциальной легкости, возникавшее в процессе разработки новых операциональных функций «умной машины», то яркое сенсорное ощущение повышенной «сподручности» мира (выражаясь хайдеггеровским языком), которое выразилось в популярном слогане Кевина Келли, редактора журнала «Wired»: «Мы стали как боги, и вы могли бы стать такими же»<sup>11</sup>. Эйфория виртуального всемогущества, артикулированная идеологами «цифрового поколения» компьютерщиков-дигерати<sup>12</sup>, в первую очередь на страницах «культовых» журналов «Extropy», «Wired» и газеты «High Frontiers» («Высокие рубежи»), как психоантропное ядро рождающейся киберкультуры, получила у западных аналитиков меткое наименование «киберделия». Присмотримся внимательнее к этому культурному феномену.

### **Рождение куберкультуры: киберхиппи, киберпанки, хакеры и tutti-frutti**

*Корпоративная киберделия – один из признаков наступившего объединения контркультурной техники экстаза с фабрикой информационного общества западного побережья. Многим еще памятен один из самых параноидальных слухов 1960-х годов о том, что фрики собираются добавить ЛСД в систему водоснабжения. Но мо-*

---

<sup>11</sup> Перди Дж. Бог «дигерати» // Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. П. Ладлоу. Екатеринбург, 2005. С. 467–478.

<sup>12</sup> Дигерати (англ. «digerati») – неологизм, образованный от латинского слова «literati» (грамотные, эрудиты) и английского «digital» (цифровой) для обозначения новой технической элиты эпохи цифровых технологий.

*жет выясниться, что наши цифровые устройства и медиамашинны гораздо лучше способны «обдолбить» население, подключая вообще всю культуру к совершенно психоделическому режиму восприятия.*

Эрик Дэвис. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху<sup>13</sup>

Прежде всего следует отметить, что далеко не всякое состояние фанатической одержимости освоением авангардных цифровых технологий, граничащее с технофетишизмом и технофилией, может быть признано киберделией. Речь идет не об издержках психологии специалиста, а о столь характерном для «хайтовых» (high tech) субкультур особом состоянии виртуального «позитива», которое основатель отечественной виртуалистики Н. Носов метко называл «гратуалом»<sup>14</sup>, как начисто лишенном рефлексии псевдоантропном режиме сознания, ловящего «кайф» от странствования по возможным жизненным мирам в киберпространстве. То есть перед нами одна из разновидностей виртуального состояния сознания, для которого характерны, по Носову, следующие свойства: непривыкаемость, спонтанность возникновения, фрагментарность мироощущения, объективированность, изменение статуса телесности, а также изменение статуса сознания, личности и воли<sup>15</sup>.

Конкретизируя временные рамки явления, Марк Дери пишет: «Киберделия примиряет трансцендентальные порывы контркультуры 1960-х годов с “информоманией” 1990-х, но не забывает она и о 1970-х, заимствуя у них миллениаристский гностицизм Нью-эйджа и апофатическое самопоглощение всякого потенциального человеческого действия»<sup>16</sup>. Будучи интегральной характеристикой культурного праксиса глобального техноавангарда, как парадигма сознания, легитимизирующая фантазмы персональности, киберделия, безусловно, – преемница «психоделической революции» 1960-х. Вряд ли случайно, что Тимоти Лири, экстравагантный гуру психоделики, призы-

---

<sup>13</sup> Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Екатеринбург, 2008. С. 242.

<sup>14</sup> Носов Н.А. Виртуальная психология. М., 2000.

<sup>15</sup> Там же. С. 59.

<sup>16</sup> Дери М. Скорость убегания: киберкультура на рубеже веков. Екатеринбург; М., 2008. С. 32.

вавший «включиться, загрузиться и выпасть», позднее называл компьютеры «ЛСД 1990-х» и вообще был страстным технофилом, разрабатывавшим кибернетический сценарий дальнейшей видовой эволюции человечества<sup>17</sup>. Другой значимой фигурой контркультурной сцены, подготовившей появление киберхиппи, «хакеров сознания», был, безусловно, Кен Кизи со своей группой «Веселые проказники». Причем, в отличие от Тимоти Лири с его «Лигой духовного развития» и Ричарда Алперта (позднее более известного как самодельный дзен-гуру Баба Рам Дас), Кен Кизи – замечательный писатель, в частности, автор культового романа «Над гнездом кукушки», – оказался сильным неформальным лидером, отнюдь не склонным замыкаться в рамках элитарных проектов, ориентированных не столько на реальную психопрактику, сколько на интеллектуальные экзерсизы (метко именуемые им «гностическим онанизмом»).

Как повествует Том Вулф в «Электропрохладительном кислотном тесте», названном «Нью-Йорк таймс» «лучшей книгой о хиппи», именно Кен Кизи с «Веселыми проказниками», объехавший в середине 1960-х годов пол-Америки на своем наспигованном электроаппаратурой, раскрашенном люминесцентными акриловыми красками и расписанном безумными лозунгами школьном автобусе образца 1939 года, а позднее организовавший в пригородах Лос-Анджелеса знаменитые «фестивали полетов», массовые музыкальные вечеринки-хеппенинги, и был тем, кто фактически сформировал мировоззрение хиппи, и сакраментальной «кислоте» в творившихся им сиюминутных (ситуционистских) сценариях групповой психотерапии отводилось, кстати, далеко не первое место. Чего же добивался Кизи, призывавший вырваться из мира «обучения и воспитания, где мозг всего лишь редуцированный клапан»<sup>18</sup>, и пережить «опыт восприятия Иного Мира, более высокого уровня реальности и ощущение вечности»?<sup>19</sup> Организовать посюстороннюю «вечность» в соответствии с лозунгом: «Кроме вас здесь богов нет» на импровизированных сеансах групповой психотерапии, в едином действе – СИЮ МИНУТУ – сочетая свет (стробоскопические вспышки прожекторов), цвет (психоделический плакат и неве-

---

<sup>17</sup> Лири Т. Искушение будущим. М., 2004.

<sup>18</sup> Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. СПб., 1986. С. 74.

<sup>19</sup> Там же. С. 174.



роятные костюмы), музыку (какофоническую «музыку толпы»), танец и, конечно, «кислоту», смешанную с прохладительными напитками. Новый способ самовыражения тотчас был подхвачен субкультурой хиппи: «истинно хипповский опыт – вовсе не пляски нагишом на поляне среди ромашек, но наркотический трип на рок-концерте. Психоделическое звуко- и светошоу было как техническим, так и диониссийским ритуалом: от забойного звукового оформления до видеоэффектов, создаваемых с помощью фильмов, слайдов, стробоскопов и диапроекторов, и ЛСД, под знаком которой прошел весь этот опыт»<sup>20</sup>.

А ведь если отбросить криминальную экстравагантность «кислотного» компонента, – кстати сказать, позднее сам Кизи призывал отказаться от наркотиков, поскольку, как оказалось, электростимуляция органов чувств посредством стробоскопов способна «вызывать многие ощущения, связанные с опытом восприятия ЛСД без всякого приема ЛСД»<sup>21</sup>, – здесь формировалась новая культурная матрица, парадоксальное соединение постулатов интересубъективности, актуальной одномоментности, интерактивности и синкретизма электронных средств воздействия (прообраз грядущей мультимедийности), основные компоненты которой почти полностью совпадают с канонизированными Маклюэном характеристиками глобальной электронной цивилизации, вытесняющей индивидуалистическую и рационалистическую цивилизацию письменного слова. Иначе говоря, у стихийного бунта хиппи против опостылевших шаблонов истеблишмента обнаруживается весьма солидная культурно-антропологическая база, да и открытая ими новая модель «сверстнической» (peer) коллективистской мультимедийной социализации, хоть и напоминала вновь, «вслепую», открытые обряды шаманской инициации, явно была прообразом нынешней массовой киберсоциализации (например через компьютерные игры).

От синкретических действий «фестивалей полетов» Кизи протянулась нить к дискотекам с «кислотой» и прочими «синхроэнерджайзерами» для расширения сознания, весьма значимыми для поп-культуры 1970–1980-х; психоделический плакат с его основанной на диссонансах цветовой гаммой и механистической фрактальной логикой тематического развития лег в

---

<sup>20</sup> Дери М. Указ. соч. С. 36.

<sup>21</sup> Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. С. 196.

основу последующей компьютерной графики. «Кислотный» рок, стиль, открытый «Благодарными мертвецами» (Grateful Dead), музыкальной группой, выступавшей вместе с «Веселыми проказниками» Кена Кизи, был подхвачен и растиражирован «Битлз» периода их альбома «Оркестр клуба одиноких сердец под управлением сержанта Пешпера». Но этим отнюдь не исчерпывается общекультурный резонанс экспериментов Кизи. Главное как раз заключалось в другом – в выработке культурной модели, «запускающей» процессы виртуализации психики на основе массивного применения обеспечиваемого электроаппаратурой сенсорного шока, мультимедийности и возрожденного трайбализма.

Как говорится, семя пало на добрую почву, поскольку весьма быстро выяснилось, что киберпространство потенциально несет в себе куда больший заряд самотрансцендирования, чем стробоскопия или даже ЛСД; надо только следовать рецепту Кизи: «плыви по течению», «не борись с этим», «не сопротивляйся», «не принимай и не отвергай», т.е., отключив рефлексивные процедуры, растворяться, по выражению Дугласа Рашкоффа (р. 1961), историка киберкультуры и активного участника многих контркультурных проектов, во «всеобщем фрактальном уравнении постмодернистского опыта», где не действуют правила линейной реальности, где «на пике эйфории транса все люди, частицы, индивиды и планеты воспринимаются частями великой сущности ... – единого гигантского фрактала»<sup>22</sup>. Так родился культурный феномен киберделии, в рамках которого «психоделики воспринимались как техника освобождения сознания, а электронные средства аудиовизуальной информации – как расширяющие сознание психоделики»<sup>23</sup>. Как отмечает Рашкофф, «киберяницы (cyberians) стояли на общей платформе с психоделиками. Для них наркотики были не средством расслабиться, но сознательным и зачастую дерзким налетом на новые возможные реальности. Психоделики давали им доступ к тому, что Макенна (имеется в виду Теренс Макенна, американский писатель, активный пропагандист «психоделической револю-

---

<sup>22</sup> *Rushkoff D.* Cyberia: Life in the Treches of Cyberspace. N.Y., 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rushkoff.com/downloadable/cyberiabook/textonly/html>

<sup>23</sup> Деру М. Указ. соч. С. 43.

ции» – Т. С.)<sup>1</sup> называет сверхразумом и то, что мы называем киберией»<sup>24</sup>.

Интересно отметить, что непосредственно из «Веселых проказников», – ряды которых, надо сказать, сильно поредели уже к началу 1970-х годов, поскольку многие умерли или сошли с ума от передозировки наркотиков, кое-кто разбился, ведя машину под «кайфом», – вышли такие значимые для последующего развития киберкультуры персонажи, как Стюарт Бранд, архитектор и писатель, основатель знаменитого контркультурного журнала «Всеземной каталог» (Whole Eath Catalog), а также совместно с Ларри Брильянтом и Говардом Рейнгольдом популярнейшей BBS – WELL (Whole Earth Lectronic Link), крупного виртуального сообщества в Калифорнии середины 1980-х, кстати сказать, действующего и доныне<sup>25</sup>, – организатор первой хакерской конференции в 1984 году, как это ни парадоксально, затем ставший членом совета директоров борющегося за права интернет-пользователей «Фонда электронного порубежья» («Electronic Frontier Foundation»); и известный американский журналист Джон Перри Барлоу, бывший когда-то текстовиком рок-группы «Благодарные мертвецы», а позднее уже в 1990-е прославившийся анархической «Декларацией независимости киберпространства».

Для Барлоу даже в 1990-е киберпространство, к тому времени уже порядком замусоренное и вдоволь нашпигованное рекламно-маркетинговыми технологиями, все еще сакральное пространство, зона свободы. Когда в феврале 1996 года Билл Клинтон подписал Закон о телекоммуникациях, куда в качестве составной части вошел и пресловутый «Communications Decency Act» (Закон о благопристойности в коммуникациях), Джон Перри Барлоу разместил в Интернете «Декларацию независимости киберпространств», где с гневной филиппикой, как ветхозаветный пророк, обрушился на власти: «Правительства индустриального мира, вы, бессильные гиганты из плоти и стали, я пришел к вам из киберпространства, новой обители разума. Во имя будущего я прошу вас, живущих в прошлом, – оставьте нас. Вы – незваные гости среди нас, и ваша власть не простирается туда, где собираемся мы. Киберпространство лежит вне ваших

---

<sup>24</sup> *Rushkoff D.* Cyberia: Life in the Trenches of Cyberspace.

<sup>25</sup> *Rheingold H.* The Virtual Community: Homestanding on the Electronic Frontier. Reading, Mass., 1993.

границ. Не думайте, что вы можете построить его, как завод или жилой квартал. Вы не можете. Это природное образование, которое развивается самостоятельно через посредство наших коллективных действий. Мы подготовим наш собственный *Общественный Договор*<sup>26</sup>.

Имевшая широкий общественный резонанс «Декларация независимости киберпространства» Барлоу, одного из патриархов инфосферы, отцов-основателей дискурса киберкультуры, – любопытный документ, демонстрирующий стабильность концептуального синтеза переходящего в электронный популизм контркультурного антиэтатизма, «хайтечного» либертарианства и лобового технократизма, прямо отождествляющего «электронный фронт» с передовыми рубежами человечества. В конце 1990-х, однако, агрессивное отстаивание суверенности киберпространства как зоны беспрепятственной самореализации индивида, – повседневногo факта культурного праксиса миллионов, – представлялось анахронизмом эпохи киберхиппи, донкихотством, игнорирующим реалии «сетевого общества».

В феврале 1985 года в интервью «San Francisco Focus Magazine», говоря о массовой трансформации общин хиппи в ранние электронные сообщества, Стюарт Бранд заметил: «Это поколение залпом проглотило компьютеры, почти как дозу». Комментируя высказывание Бранда, Теодор Роззак, один из идеологов контркультуры 1960–1970-х годов, многозначительно проронил: «Возможно, это буквальная истина, в куда большей мере, чем та метафора, которую он подразумевал»<sup>27</sup>. Кстати сказать, Роззак в 1970–1980-е годы был одним из немногих леворадикальных мыслителей, не подпавших под магию «культы информации», возможно, по причине давнего неприятия «антиперсоналистического консенсуса» индустриально-технократической цивилизации, канонизировавшей куцый «миф прогресса» и подвергающей дискриминации как целостного («тотального») человека, так и природу<sup>28</sup>. Интересно отме-

---

<sup>26</sup> Barlow J.P. Declaration of the Independence of Cyberspace [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://projects.eff.org/~barlow/declaration-final.html>

<sup>27</sup> Roszak Th. The Cult of Information: the Folklore of Computers and the True Art of Thinking. N.-Y., 1986. P. 153.

<sup>28</sup> Roszak Th. Person/Planet. The Creative Disintegration of Industrial Society. Garden City (N. Y.), 1979.

тить, что одна из глав книги Розака «Культ информации» под названием «Компьютер и контркультура» (1986) специально посвящена истории создания персональных компьютеров в 1970-е годы группой молодых специалистов из Силиконовой долины, многие из которых были «ветеранами недавнего контркультурного движения в районе Залива»<sup>29</sup>. На деле реализация проекта «народного» компьютера, задуманного в противовес крупным корпоративным машинам IBM как средство просвещения масс, лишь баснословно обогатила его создателей из Apple Computer, при этом, правда, Стивен Возняк, один из соучредителей компании, организовал два крупных рок-фестиваля, в 1982 и 1983 годах, потратив свыше 20 миллионов долларов. Иронически именуя «компьютерным фольклором» упования на расширяющую сознание мощь информации, – «невидимого, но вызывающего всеобщий восторг шелка, из которого было сшито эфирное платье голого короля»<sup>30</sup>, – к концу 80-х Розак пришел к выводу, что «усиливая господство элиты, новая информационная техника ставит под угрозу и нашу свободу, и само наше выживание»<sup>31</sup>.

Но для массового сознания никогда не были популярны призывы культивировать «истинное искусство» декартовского критического мышления в противовес заражению очередным мифом. Мягкий «нюэйджевский» мистицизм киберхиппи постепенно перетекал в жесткую техномагию киберпанков; на роль культурных героев выдвигались хакеры<sup>32</sup> наподобие «ковбоя консоли», киборга Кейса из «Нейроманта» У. Гибсона (1984), ведущего бесконечную герилью с «новым тоталитаризмом» ТНК. Новая фаза киберделии уже не ассоциировалась с «космическим сознанием», пантеистическим растворением в киберпространстве, отождествляемом с наконец-то достигнутой ноосферой. Фантазм всемогущества приобрел более эгоцентричный, прикладной характер; социальное воображение оккупировали киборги, биороботы, начиненные трансплантами нейрохакеры, одновременно «воплощавшие эскапистское желание живительного и познавательного транса и утилитаристское желание реорганизовать себя в соответствии с производственной

---

<sup>29</sup> *Rozak Th.* The Cult of Information: the Folklore of Computers and the True Art of Thinking. P. 142.

<sup>30</sup> *Ibid.* P.X.

<sup>31</sup> *Ibid.* P IX, XII.

<sup>32</sup> *Levy S.* Hackers: Heroes of Computer Revolution. N.-Y., 1984.

логикой машины»<sup>33</sup> – возможное отображение в зеркале научной фантастики становящегося фактом интерфейса человека и машины в приобретающих массовый характер персональных компьютерах (кстати, термин был введен Стюартом Брандом) и первых пользовательских сетях.

Киберделия как «постдефицитная технологическая утопия» (Марк Дери) общества потребления, поощряя создание спроектированных реальностей, способствовала все большей подмене общественного пространства сюрреалистическим медиаландшафтом, когда, казалось, сама система начинала галлюцинировать, выдавая за приемлемый образ мира то аркадные видеоигры, то нашпигованный спецэффектами фэнтезийно-комиксовый кинематограф, то основанные на зрелищной симуляции массовые развлечения в парках аттракционов. Сращение информационных технологий с массовой поп-культурой, приведшее к беспрепятственному тиражированию фантазмов подсознательного в невиданных ранее масштабах, по сути, маскировало факт глубинного переформатирования всей социокультурной сферы. Следствием все более эгоцентричного культурного производства в формате киберпространства становилась приватизация социальности, – не даром наиболее чуткие аналитики, например Артур Крокер, последователь Маклюэна, писали в эти годы об исчезновении социальной ткани, – как конвенциональной реальности воспроизводимых общественных связей, сминаемой напором социокультурного креатива.

Виртуализация культурного дискурса в 1970-е и особенно 1980-е годы, будь то в литературном и кинематографическом жанре фантастики, либо в компьютерных играх, основных модификациях киберпанка, осуществлялась в первую очередь за счет трансформации хронотопа, открывающей доступ в возможные миры (так, в культовом романе Брюса Стерлинга «Схизматрица» 1985 года<sup>34</sup> действие происходит в Корпоративной орбитальной республике Моря Ясности в некоем неопределенном будущем времени), а также посредством невероятного ускорения действия (канон жанра экшен), ломающего режим привычного мировосприятия. Именно в эти годы параллельно с ростом империи видеоигр, постепенно ставших и онлайн-овыми

---

<sup>33</sup> Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Екатеринбург, 2008. С. 218.

<sup>34</sup> Стерлинг Б. Схизматрица. М.; СПб., 2007.

(«Air Warrior» и «Gemstone» 1987 года), разрасталась Киберия, обосновавшаяся в «окопах гиперпространства», – если позволительно обыграть название известной книги Дугласа Рашкоффа<sup>35</sup>, – волшебная страна симуляционных игровых стратегий; коллективная греза, замешанная на сюрреалистических страхах подсознания; подобное лабиринту пространство искусственной яви на экране монитора, дарующее допинг иллюзорного всемогущества. То, насколько хаотичным, синкретическим и вместе с тем откровенно технократическим мог быть дискурс киберкультуры в эти годы, демонстрирует сам Рашкофф в своем знаменитом определении киберии: «Киберия – это место, куда попадает воин-шаман, выходя из тела; место, где оказывается танцор на “кислотной” дискотеке, испытывающий блаженство технокислотного транса. Киберия – место, на которое указывают мистические учения всех религий, теоретическая цель любой науки и самое безумное желание любого воображения. Теперь, однако, как никогда раньше в истории, киберия – в пределах достижимости. Технологический прорыв постмодернистской культуры, вкупе с возрождением древних духовных учений, убедили растущее число людей в том, что киберия – то измерение, которого скоро достигнет человечество»<sup>36</sup>.

Подчиняясь духу времени, фантастами (а может быть, просто фантазерами) стали и те культовые фигуры из генерации «яйцеголовых» хиппи, академических ученых, что на рубеже 1960-х первыми выпустили джина из бутылки, инициировав эксперименты с наркотиками зачастую, как потом оказалось, в рамках секретных проектов ЦРУ (например Джон Лилли был участником проекта «МК – Ultra»). Так, Тимоти Лири (1920–1996), в конце 1960-х занимавшийся картографированием наркотических грез, вдохновляясь «Тао те кинг» и тибетской «Книгой мертвых»<sup>37</sup>, десятилетием позже пропагандировал «инфопсихологию»; концепцию безграничного развития мозга, способного считывать галактическую информацию, корректировать генетический код и т.д.<sup>38</sup>, а в 1980-е стал разработчиком программного обеспечения. Джон Лилли (1915–2001) из биолога (знаменитые опыты с дельфинами) и нейропсихолога,

<sup>35</sup> *Rushkoff D.* Cyberia: Life in the Trenches of Cyberspace.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Leary Th.* Psychedelic Prayers from the Tao Te King. N.Y., 1967.

<sup>38</sup> *Leary Th.* Info-psychology. N.Y., 1979.

создавшего камеру сенсорной депривации, где он и проводил эксперименты с ЛСД, превратился в «психонавта», посвятившего себя перепрограммированию человеческого биокомпьютера и принимавшего послания от кометы Когоутека<sup>39</sup>. Сходной была эволюция Ричарда Алперта, Ральфа Метцнера и Чарльза Тарта (р. 1937), автора знаменитой книги «Измененные состояния сознания»<sup>40</sup>. Все они из «рейверов», проникнутых нью-эйджевской эзотерикой, постепенно приходили к информационализму, эволюционистскому трансгуманизму того или иного толка.

Но в действительности ход развития киберкультуры к началу 1990-х годов в связи с вхождением Интернета в жизнь миллионов все меньше напоминал популистско-технократические мечтания престарелых киберхиппи. Граничащие с эскапизмом и социальным аутизмом киберийские поиски «кайфа» при посредстве технологий виртуальной реальности, все в большей степени востребованные массовой культурой, существенно расходились с социально позитивной разработкой коммуникативной парадигмы киберпространства. Вырвавшись за пределы субкультурного подполья, ассоциированного с BBS и маломощными пользовательскими сетями, киберкультура все больше напоминала ту «культуру реальной виртуальности», о которой говорит Каstellьс как о мейнстриме современного культурного развития: «Мы действительно живем в условиях культуры, которую я ...обозначал как “культуру реальной виртуальности”. Она является виртуальной, поскольку строится главным образом на виртуальных процессах коммуникации, управляемых электроникой. Она является реальной (а не воображаемой), потому что это наша фундаментальная действительность, физическая основа, с опорой на которую мы планируем свою жизнь, создаем свои системы представительства, участвуем в трудовом процессе, связываемся с другими людьми, отыскиваем нужную информацию, формулируем свое мнение, занимаемся политической деятельностью и лелеем свои мечты. Эта реальность и есть наша реальность. Вот что отличает культуру информационной эпохи: именно через виртуальность мы в

---

<sup>39</sup> Лилли Дж., Рам Дасс. Центр циклона. Зерно на мельницу. Киев, 1993; Лилли Дж. Программирование и метапрограммирование человеческого биокомпьютера: теория и эксперимент. Киев, 1994.

<sup>40</sup> *Tart Ch. Altered States of Consciousness*. N.Y., 1969.



основном и производим наше творение смысла»<sup>41</sup>. Киберкультура стояла на пороге нового витка парадоксального становления в изменившемся контексте начала XXI века, по-прежнему сохраняя статус зоны социального креатива.

### **Новый социальный заказ: киберкультура в эпоху «умных толп»**

*С тем, как мы решим использовать эти технологии и как власти позволят нам пользоваться ими, далеко не все ясно. Будут ли это технологии сотрудничества или же дезинформационно-развлекательная машина? В ближайшие несколько лет все и решится.*

Говард Рейнгольд. Умная толпа: Новая социальная революция<sup>42</sup>

На рубеже нового тысячелетия в контексте универсализации киберпространства как электронного субститута практически всех видов общественной деятельности происходила дальнейшая демаргинализация киберкультуры, постепенно утрачивавшей субкультурный статус. Основная функция киберкультуры предшествовавших десятилетий – творческая дезинтеграция сложившихся культурных институтов и ассоциированного с ними праксиса – все активнее вытеснялась новой функцией: отстраиванием нового электронного социума как комфортной среды самопрезентации для индивидов и групп. Можно ли сказать, что произошедшая на рубеже веков «революция социальных сетей» и ЖЖ завершила череду социокультурных революций второй половины XX века, сама став истеблишментом, «новым информационным порядком» (Энтони Гидденс), ядром глобальной электронной цивилизации удобств и услуг? В эпоху массовой компьютеризации при неуклонно растущем репертуаре информационно-коммуникативных услуг нелепым кажется героический пафос хакеров 1970–1980-х, первопроходцев киберпространства, с их борьбой за свободу информации и альтруистической моралью, о которой так красноречиво писал

---

<sup>41</sup> *Кастельс М.* Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург, 2004. С. 227.

<sup>42</sup> *Рейнгольд Г.* Умная толпа: Новая социальная революция. М., 2006.

когда-то Стивен Леви. Киберделические поиски «нового неба и новой земли», раскрепощающей инфантильное «Я» виртуальности, подвергаются банализации и рутинизации в империи MMOG (Massively Multiplayer Online Game), многопользовательских онлайн-компьютерных игр, массово-рыночных поставщиков социальной психоделии.

Всеобъемлющие процессы виртуализации социума сделали обыденной социальную фантоматику, если понимать под ней вслед за классиком жанра научной фантастики Станиславом Лемом подключение человека его органами чувств, или всем сенсориумом, к компьютеру, так что «этот компьютер вводит в органы чувств, такие как глаза, уши, кожа тела и т.д., импульсы, которые непрерывно нам доставляет мир, т.е. обычное окружение»<sup>43</sup>. Говард Рейнгольд, бывший на протяжении не одного десятилетия активистом компьютерного андеграунда, четко фиксирует произошедшее изменение вектора виртуализации: «В начале 1990-х “виртуальная реальность” виделась миром, где люди осваивают искусственные вселенные, сокрытые внутри компьютеров. Не так распространены были еще более фантастические представления о мире начала XXI века, где компьютеры будут встраиваться в действительность, а не наоборот»<sup>44</sup>. Об опыте переживания искусственной смоделированной реальности он отзывался несколько пренебрежительно: «В 1990 году, когда Фишеру<sup>45</sup> выпала возможность сконструировать “головной дисплей” для NASA, он предложил мне засунуть голову внутрь компьютеризированного шлема, чтобы заглянуть в виртуальную реальность. Пришествие киберпространства состоялось! Как выяснилось, оно походило на мультипликацию»<sup>46</sup>. Другое дело – наступающая «эра разумных вещей»: оснащенных информационными датчиками и обратной связью с пользователем «умных помещений» (рабочих столов, входных дверей, автомобилей и т.д.); подключенных к Интернету «мыслящих предметов» (холодильников, стиральных машин, теле- и радиоаппаратуры), способных работать в автономном режиме, включаться и выключаться дистанционно; нательных, носимых на одежде

---

<sup>43</sup> Лем Ст. Молох. М., 2005. С. 13.

<sup>44</sup> Рейнгольд Г. Указ. соч. С. 124.

<sup>45</sup> Имеется в виду Скотт Фишер – американский исследователь в сфере технологий искусственной реальности.

<sup>46</sup> Рейнгольд Г. Указ. соч. С. 126.

компьютеров, сотрудничающих с пользователем. Все эти фантастические устройства разрабатываются целым рядом передовых лабораторий (Группой мобильных общественных вычислительных сред, Social Mobile Computing Group при Шведском институте информатики, Лабораторией информационных сред Массачусетского технологического института, проектной группой AULA при Хельсинском университете и т.д.); некоторые новинки – например наручный компьютер Watch Pad компании IBM с устройством Bluetooth для беспроводного Интернета – уже поступают на рынок.

Основанное на прогрессе микроэлектроники проникновение киберкультуры в быт в основном осуществляется по модели «расширенной реальности» (термин Майрона Крюгера) под давлением императива возрастания удобств. Но существуют проекты более интенсивного вхождения в киберпространство, значительно расширяющего диапазон человеческого восприятия. Так, Уоррен Робинет (Warren Robinet), разработчик компьютеризированных информационных сред, предлагает подключать головной дисплей к микроскопу, телескопу или видеокамере со специальным устройством для визуализации инфракрасного, ультрафиолетового или радиочастотного излучения<sup>47</sup>. Но и это не предел: Стив Манн (Steve Mann), выдающийся специалист в области робототехники из Канады, разработавший версию самоуправляемого автономного «нательного компьютера» (wearable computer), убежден в праве каждого видеть только то, что он хочет – через синхронно работающие дисплеи, создающие оптический образ для каждого глаза – убирая из поля зрения коммерческую рекламу и т.д.<sup>48</sup>

Конечно, трудно предположить, что выдвинутая Манном радикальная версия технологического аутизма станет в ближайшее время мейнстримом киберкультуры, все более активно продвигающейся в сторону «инфотейнмента», сплавления информационных (information) и развлекательных (entertainment) технологий. Говард Рейнгольд, еще в начале 1980-х пытавшийся каталогизировать электронные субкультуры, обустройствающие «цифровой фронтир», делает более осторожный прогноз:

---

<sup>47</sup> Robinet W. Electronic Expansion of Human Perception // Whole Earth Review. Fall, 1991. P. 16–21.

<sup>48</sup> Mann St., Niedzwiecki H. Cyborg: Digital Destiny and Human Possibility in an Age of the Wearable Computer. Mississauga, 2001.

«Кого бы ни ждал успех – производителей грошовых микросхем, настольных компьютеров, карманных устройств с географическим кодом, привязанных к месту услуг; умных помещений, цифровых городов или разумной мебели – очевидно одно: в ближайшее десятилетие появится множество неодушевленных предметов, подключенных к Интернету, и людей, связанных посредством мобильных технологий группобразующих сетей»<sup>49</sup>. А это и означает подлинное – а не маргинально игровое – пришествие киберпространства как жизненной среды миллионов; той «реальной виртуальности», о которой писал Каастельс, когда исчезающая граница между битами и атомами «проходит там, где смыкаются различные отрасли знаний, связанные с виртуальной реальностью, расширенной реальностью, умными помещениями, осязаемыми сопрягающимися средами (интерфейсами) и настольными вычислительными средствами»<sup>50</sup>.

Это знаменует, в частности, выход на арену «умных толп» – массового потребителя авангардной техники, одновременно и творца, и творения новой социально-культурной парадигмы. Вряд ли случайно, что в подавляющем большинстве «умные толпы» рекрутируются из «цифровых аборигенов» («digital native»), поколения, сформировавшегося в эпоху видеоигр и Интернета; тех, на которых впервые в истории была полностью опробована модель киберсоциализации. По данным отчета «Эволюция Интернета», опубликованного в августе 2010 года компанией Cisco и подразделением глобальных бизнес-сетей консалтинговой фирмы Monitor Group, уже сейчас Всемирная паутина охватывает 2 миллиарда пользователей и поддерживает рынок объемом в 3 триллиона долларов США<sup>51</sup>. Согласно данным компании ComScore на май 2009 года, 65% глобальной интернет-аудитории составляют посетители социальных сетей<sup>52</sup>. Именно социальные сети, а также сервисные службы блогов и микроблоггинга (в первую очередь Твиттера, последней

---

<sup>49</sup> Рейнгольд Г. Умная толпа. Новая социальная революция. М., 2006. С. 163.

<sup>50</sup> Там же. С. 152.

<sup>51</sup> The Evolving Internet: Driving Forces, Incertainties, and Four Scenarios to 2025 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newsroom.cisco.com>

<sup>52</sup> Russia Has World's Most Engaged Social Networking Audience [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.comscore.com>

новинки интернет-моды), демонстрируют, по данным социологов, наиболее активный рост среди онлайн-ресурсов. Дэвид Чартер в статье «Будущее социальных медиа», опубликованной в июньском номере журнала «Wired» за 2009 год, отмечает: «Люди толпятся на этих сайтах в рекордном количестве... Facebook перевалил сейчас за 200 миллионов пользователей по всему миру, а Twitter вырос за прошлый год на 3000%»<sup>53</sup>.

Постепенно количество переросло в качество: аналитики заговорили о рождении «общества Web 2.0», стремительно развивающемся социокультурном феномене глобального масштаба, когда из хаотической массы децентрализованных пользователей все более активно вычлняются новые интернет-сообщества, формирующие автономное социальное пространство, престижную социально-коммуникативную модель личной и групповой самопрезентации. Кстати сказать, возрождение «новой коллективности» – парадоксальной общности эгоцентрических индивидов, сбивающихся в «электронные племена», – было предсказано классиком теории СМИ Маршаллом Маклюэном.

### **Перечитывая Маклюэна: о «самоампутации» индивида, «нарциссическом шоке» и прочих следствиях становления зрелищных технологий**

*Архимед как-то сказал: «Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю». Сегодня он ткнул бы пальцем в наши электрические средства коммуникации и сказал: «Я обопрусь на ваши глаза, уши, нервы и мозг, и мир будет вертеться в любом ритме и на любой манер, как только я пожелаю». Эти «точки опоры» мы и сдали в аренду частным корпорациям.*

Маршалл Маклюэн<sup>54</sup>

Знакомясь с растущей год от года, как снежный ком, массой разнообразных публикаций, в большинстве своем затрагиваю-

---

<sup>53</sup> Charter D. Future of Social Media: the Walls Come Crambling Down [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wired.com/dualperspectives/article/news/2009/06/dp>

<sup>54</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 152.

щих те или иные отдельные аспекты многомерного феномена «новой зрелищности»; сталкиваясь зачастую либо с безудержной по пафосу, но скудной по мысли апологетизацией глобальной электронной цивилизации как овеществленной ноосферы, либо с застарелой технофобией, замаскированной под защиту традиционных духовных ценностей, начинаешь испытывать своеобразную ностальгию по единому интегральному видению социальных, технических, нравственно-психологических проблем прогрессирующей медиатизации культуры; иными словами, начинаешь испытывать ностальгию, по Маклюэну. В чем непреходящее новаторство всем вроде бы известного основоположника теории средств коммуникации, «обычного гения», многолетний спецкурс которого в Колледже святого архидиакона Михаила Университета Торонто отнюдь не страдал от наплыва слушателей?

На наш взгляд, уникальность мировидения канадского мыслителя коренится в восприятии средств коммуникации как модусов человеческого бытия в их историческом чередовании от человека устного слова, человека алфавита рукописной и затем печатной эры к человеку телеграфа, радио, телевидения и компьютера. При этом Маклюэн никогда не отождествлял технический прогресс с прогрессом социальным или культурным; он просто набрасывал, – увы, не в рамках единой концепции, а в ворохе блистательных озарений, – многомерную модель разнообразных модификаций мира человеческого опыта через метафору тех или иных технических (или прототехнических) средств коммуникации. Позволим себе несколько систематизировать размышления основоположника теории СМИ, касающиеся процессов визуализации культуры.

Прежде всего необходимо отметить полнейшую необоснованность бытующих еще кое-где обвинений концепции Маклюэна в тотальном технодетерминизме; напротив, новаторство исследовательского метода канадского ученого состояло в трактовке эволюции технокоммуникативных средств как своего рода череды метафор, указывающих на вектор той или иной модификации мира человеческого опыта как в личном, так и социальном планах. Отправной точкой и конечным пунктом метаисторических исследований в рамках теории коммуникации для Маклюэна всегда был и оставался человек как единственный – подчас закулисный – актер; творец, Протей, видоизменяющийся посредством своих творений и подчас плененный ими, что

позволило ему избежать весьма распространенной среди мыслителей XX века демонизации техники, которой отмечена даже глубокомысленная философия Мартина Хайдеггера.

Итак, во-первых, в контексте масштабной метафоризации техники, по Маклюэну, те или иные средства коммуникации являются, по сути дела, расширением органов чувств человека, вынесенной наружу проекцией его органов, что, кстати, удивительным образом корреспондирует с трактовкой техники как органопроекции у позднего П.А. Флоренского. В отличие от прежних частичных и фрагментарных коммуникативных технологий, являющихся проекцией одного органа (как, например, радиоуха), электронные СМИ как технология тотальная и инклюзивная овеществляют всю нервную систему человека. Маклюэн пишет: «Помещая с помощью электрических средств коммуникации свои физические тела в свои вынесенные наружу нервные системы, мы приводим в действие динамический процесс, в ходе которого все прежние технологии, являющиеся просто-напросто расширениями рук, ступней, зубов и механизмов поддержания температуры тела – все эти расширения наших тел, включая города, – будут переведены в информационные системы»<sup>55</sup>. Но дело в том, что согласно теории Маклюэна средства коммуникации представляют собой не просто расширения органов чувств, но своего рода их виртуальную самоампутацию, сопровождающуюся массированным сенсорно-психологическим шоком, поскольку «новые средства и технологии, посредством которых мы расширяем и выносим себя вовне, составляют в совокупности колоссальную хирургическую операцию, проводимую на социальном теле при полном пренебрежении к антисептикам»<sup>56</sup>.

Санкционированное обществом передоверение тех или иных способностей восприятия механизмам порождает в коллективном сознании скрытый стресс, выражающийся, с одной стороны, в блокировке этих способностей, притуплении и огрублении восприятия, а с другой, в своеобразной эйфории от созерцания вынесенных вовне собственных способностей, которой Маклюэн присваивает меткое наименование «нарциссического наркоза». Вот как он поясняет свою мысль: «Именно это непрерывное при-

---

<sup>55</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 69.

<sup>56</sup> Там же. С. 76.

нятие внутрь себя нашей собственной технологии в ходе повседневного ее использования помещает нас в роль Нарцисса, состоящую в подсознательном восприятии этих образов нас самих и оцепенении перед ними. Непрерывно заключая технологии в свои объятия, мы привязываем себя к ним как сервомеханизмы. Именно поэтому мы, чтобы вообще пользоваться этими объектами, должны служить им – этим расширениям нас самих – как богам или в некотором роде святыням. Индеец служит сервомеханизмом для своего каноэ, ковбой – для своей лошади, а руководящий работник – для своих часов»<sup>57</sup>.

Очевидно, что в современную эпоху планетарного господства электронных СМИ, когда экстерниоризации подвергается сама нервная система человека, шок самоампутации должен быть всеобъемлющим, поскольку же «удар новой технологии парализует процедуры осознания»<sup>58</sup>, закономерно, что «эпоха тревоги и электрических средств является также эпохой бессознательного и апатии»<sup>59</sup>, эпохой господства массовой психологии и ренессанса телесного дорефлексивного восприятия, равно как и упадка элитарного книжного знания, ведь «в электрически конфигурированном и взорвавшемся внутрь обществе фрагментированный, письменный и визуальный индивидуализм невозможен»<sup>60</sup>. Даже из реставрированных нами фрагментов целостной многомерной коммуникативной теории Маклюэна становится очевидным, что его трактовка логики развития СМИ далека от линейного противопоставления книжно-письменной культуры и современных зрелищных технологий. Для того чтобы понять трактовку классиком теории СМИ процессов, которым современные социологи присвоили наименование «визуализации культуры», следует обратить внимание на сформулированный Маклюэном принцип коммуникационной гибридации, согласно которому каждое последующее средство коммуникации поглощает, впитывает, подвергает переосмыслению содержательные характеристики предшествующих средств.

Современная эпоха, по преимуществу, время нарастающего господства коммуникативных гибридов. Так, «кино вобрало

---

<sup>57</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 56.

<sup>58</sup> Там же. С. 78.

<sup>59</sup> Там же. С. 57.

<sup>60</sup> Там же. С. 61.



в себя и роман, и газету, и сцену – все сразу. Потом в кино просочилось телевидение, возвратив публике круглый театр»<sup>61</sup>. Интересно, что бы сказал Маклюэн о современных мультимедиа, коммуникативная плотность которых возросла многократно.

В концепции канадского мыслителя собственно визуальными (в узком смысле слова) именуется коммуникативные средства, зиждущиеся на «всепроникающей технологии алфавита»<sup>62</sup>, т.е. письменные, а затем с пришествием эры Гутенберга также и печатные тексты. Именно гомогенность, единообразие и непрерывность как кардинальные свойства письменных текстов вырвали человека, – особенно в западных культурах, основанных на изначально абстрактных фонетических алфавитах, – из родоплеменной общности, цементированной устным словом; способствовали универсализации его мышления, создали предпосылки для формирования научного мировоззрения. С другой стороны, навыки сосредоточенного чтения воспитывали в человеке письменнопечатной культуры индивидуализм, рационализм, способствовали развитию интроспекции, а также национального и политического самосознания<sup>63</sup>.

Ситуация стала изменяться с появлением журналов и газет, общественно значимой прессы. Ведь «книга – это частная исповедальная форма, дающая “точку зрения”. Пресса, в свою очередь, является групповой исповедальной формой, которая обеспечивает общественное участие. Она может придавать событиям “окраску”, просто используя их или не используя»<sup>64</sup>. Кинофильм, этот гибрид романа (а в наши дни и комикса) и фотографии, пришедшей в движение, как форму Маклюэн считает «конечным воплощением великого потенциала книгопечатной фрагментации»<sup>65</sup> и одновременно корпоративным художественным действием целой команды специалистов, выбрасывающих на рынок «самый магический из потребительских товаров,

---

<sup>61</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 63.

<sup>62</sup> Там же. С. 97.

<sup>63</sup> Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003.

<sup>64</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 231.

<sup>65</sup> Там же. С. 335.

а именно – грезы»<sup>66</sup>. По мнению Маклюэна, «книгопечатный человек с готовностью принял фильм потому, что тот, подобно книгам, предлагает внутренний мир фантазий и грез. Кинозритель сидит в психологическом одиночестве, подобно безмолвному читателю книги», в то время как «телевизионный мозаичный образ требует социального достраивания и диалога»<sup>67</sup>.

Как видим, в отличие от большинства современных исследователей, Маршалл Маклюэн отнюдь не превращает противопоставление культуры печатного слова и культуры кино- и телеобраза в стержневой фактор своей концепции. Процесс реальной, а не идеологизированной визуализации культуры, нарастающей век от века, протекает несравнимо более сложным образом: с одной стороны, налицо известная преемственность этих коммуникативных технологий, основанных на расширении зрения; а с другой, кино и особенно телевидение, производя реорганизацию воображения под знаком права «соединять все со всем», самой установкой на принципиальную мозаичность транслируемого материала подвергают инверсии процесс визуализации, что и отмечает Маклюэн, говоря, что «телевизионный образ обращает вспять ...письменный процесс аналитической фрагментации чувственной жизни»<sup>68</sup>. Он вообще отказывается признавать телеискусство визуальным, поскольку лежащая в его основе мозаичная форма репрезентации «не структурирована визуально; не является она и расширением зрительной способности. Ибо мозаика не единообразна, не непрерывна и не повторяема. Она прерывна, асимметрична и нелинейна, как осязаемый телевизионный образ. Для осязания все вещи внезапны, оригинальны, лишни, чужды»<sup>69</sup>. В таком случае получается, что телевидение опирается не на визуальные, а на иконические, т.е. искусственно сконструированные для определенной задачи, образы. Поэтому для Маклюэна «иконическая модель – не визуальная репрезентация и не специализация визуального акцента, определяемого рассматриванием с какой-то единичной позиции. Осязательный способ восприятия является внезапным, а не специалистским. Он тотален, синестетичен, вовлекает все

---

<sup>66</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 331.

<sup>67</sup> Там же. С. 332.

<sup>68</sup> Там же. С. 383.

<sup>69</sup> Там же. С. 384.

чувства. Насквозь обработанное мозаичным телевизионным образом, дитя телевидения встречается с миром в духе, противоположном письменности»<sup>70</sup>.

Таким образом, оказывается, что телевидение с его синкретизмом восприятия и установкой на коллективизм, «размыкающей» индивида в мир социального опыта, по маклюэновскому закону гибридизации коммуникативных средств подготавливает новое, чисто идеационное СМИ: рекламу. Поясняя этот процесс, Маклюэн пишет: «Некоторые утверждали, что Графическая Революция переключила нашу культуру с частных идеалов на корпоративные образы. Это по сути означает, что фотография и телевидение соблазняют нас уйти от письменной и частной “точки зрения” в сложный и инклюзивный мир групповой иконы. Именно это и делает реклама»<sup>71</sup>. Неудивительно, что именно реклама как самая новая медийная мутация, максимально соответствующая духу времени, беспрепятственно оккупирует предшествовавшие ей средства коммуникации: прессу («наша пресса представляет собой главным образом свободную развлекательную службу, оплачиваемую рекламодателями, желающими купить себе читателей»<sup>72</sup>, свидетельствует Маклюэн), телевидение, кино, где «весь паттерн американской жизни выплеснулся на экран как безостановочное рекламное объявление»<sup>73</sup>.

Итак, суммируя трактовку процесса визуализации культуры у Маклюэна, можно сказать, что явление это понимается им не линейно (прогрессистски), а дискретно; не количественно, а качественно, т.е. в культурно-антропологическом ключе. Фактически основоположник теории медиа, на десятки лет вперед предсказав вектор эволюции СМИ, выделяет три этапа процесса визуализации: 1. Первичная (базовая) визуализация в рамках перехода от устного слова к письменной, а затем и печатной речи; 2. Новая зрелищность, последовательно развивающаяся от контаминированных форм комикса и иллюстрированного журнала к фотографии, кино и телевидению; 3. Новая иконичность, развитие которой в рекламном деле также проходит свои этапы: сюжетный ролик (рекламный мини-фильм), постер

<sup>70</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. С. 385.

<sup>71</sup> Там же. С. 262.

<sup>72</sup> Там же. С. 235.

<sup>73</sup> Там же. С. 235.

(рекламное фото со слоганом) и, наконец, чистая знаковость в виде символа торговой марки, лейбла. А что же дальше? «Жар холодных чисел» тотальной цифровизации изображений; холодное совершенство компьютерной графики, адресованной скорее уму, а не чувствам; повсеместная экспансия иконических графем? Думается, что изучение исследовательской методики непревзойденного знатока СМИ, нащупавшего, кажется, сам механизм формообразования медиа, способно послужить инструментом постижения их дальнейших мутаций.

### Общество web 2.0: насколько оно ново

*Я прихожу к заключению по поводу человеческого подсознания ...что, как на него ни смотри, машины действительно и есть наше подсознание. То есть не инопланетяне же спустились к нам на Землю и создали для нас машины ...мы сотворили их сами. Поэтому машины могут быть только продуктами нашей сущности и потому окнами в наши души ...Наблюдая за машинами, которые мы строим, и за тем, что мы в них вкладываем, мы получаем потрясающе достоверный лакмус того, как мы развиваемся.*

Коупленд Д. Рабы «Майкрософта»<sup>74</sup>

Отмечая тотальный инклюзивный характер электронных средств коммуникации, овецивающих нервную систему человека, Маршалл Маклюэн писал, что «с пришествием электричества и автоматизации технология фрагментированных процессов внезапно слилась воедино с человеческим диалогом и потребностью во всепоглощающем внимании к человеческому единству. Люди вдруг превратились в кочевых собирателей знания, кочевых, как никогда раньше, информированных, как никогда раньше, свободных от фрагментарного специализма, как никогда раньше, – и вместе с тем, как никогда раньше, вовлеченных в тотальный социальный процесс»<sup>75</sup>. Период новой кочевой устности в онлайн – это также вполне, по Маклюэну, период слухов, неуверенности, тревоги (издержек «открытости»,

---

<sup>74</sup> Коупленд Д. Рабы «Майкрософта». М., 2005. С. 300.

<sup>75</sup> Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. С. 412.

трансцендирующей пространство и время), эпидемического снижения уровня общения, примитивизации интересов, мифологизации мышления, засилья сленга и вульгарной эротики – вследствие ренессанса «социального бессознательного», занимающего место ниспровергнутого «ratio» «гутенберговского», «письменного» человека с его индивидуализмом, интроспекцией и высокими интеллектуальными стандартами. По Маклюэну, «Немезида креативности» (удивительно емкий термин!) настигает человечество, когда оно, передоверив электронным технологиям бремя познания и укрощения бытия, в состоянии «нарциссического наркоза» (после «самоампутации» утраченных способностей) эйфорически развивает игровое пространство общения.

Возможна, однако, и другая трактовка происхождения новой модели социальности. Не является ли массовизация инфантильно-эгоцентрического дискурса в креативном пространстве web 2.0 вкупе с новой сетевой идентичностью акторов общения и негласно признаваемым «продвинутым» сетикетом родимыми пятнами молодежной субкультуры, приобретшей – при посредстве авангардной техники – в эпоху цивилизационной неопределенности и институциональных рисков новое звучание и невиданный, глобальный масштаб? То, что социальное и биологическое взросление – фактор, разрушающий магию новейших онлайн-ресурсов, демонстрирует недавняя статья «Бремя Твиттера» ветерана киберкультуры Стивена Леви. «Каюсь, что имея блог, я не пополнял его семь месяцев. Не то, чтобы мне не нравились социальные сети – я обожаю их. Сам способ мне нравится – он преобразует закоснелый круг контактов и знакомств в нечто, приближающееся к общине», – так интригуяюще начинает статью Леви<sup>76</sup>.

Вскоре, однако, былой энтузиаст кибернетической коммунитарности пришел к неутешительному выводу: «Боюсь, что я таскаю кусочки из информационного банка, не делая никакого вклада взамен. Вместо здорового взаимовыгодного участия, я флиртую с паразитическим вуайеризмом»<sup>77</sup>. Наверное, нет ничего удивительного в том, что солидному сотруднику «Newsweek»,

---

<sup>76</sup> *Levy St.* The Burden of Twitter [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.wired.com/techoz/people/magazine/17-02/St\\_Levy](http://www.wired.com/techoz/people/magazine/17-02/St_Levy)

<sup>77</sup> *Levy St.* The Burden of Twitter [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.wired.com/techoz/people/magazine/17-02/St\\_Levy](http://www.wired.com/techoz/people/magazine/17-02/St_Levy)

автору нескольких книг о киберкультуре (кстати, одна из них посвящена трансформации «приватности» в электронную эру<sup>78</sup>), скучна «электронная тусовка», неинтересно «следить за цифровыми восклицаниями выбранных Twitterati»<sup>79</sup>, психологически неуютно быть открытым всем и каждому. Но, как говорится, noblesse oblige, обретшая легитимность свобода сетевого самовыражения не подлежит сомнению. Остаются жалобы на алчное любопытство и низкие запросы анонимного сетевого социума: «Одно дело – от человека к человеку делиться личными моментами. Но где же здесь община? <...> Мы много слышали о нарушении прав личности Большим Братом и Малым Братом<sup>80</sup>. Но что если вина за это лежит не на нашем окружении, а на нас самих?»<sup>81</sup>

Странно ожидать высокого общинного сознания от конгломерата интернет-пользователей, как правило, воспитанных массовой поп-культурой с ее корпусом шаблонных жанров (видеоклипы, боевики, триллеры, рекламные ролики, видеоигры), мозаичностью и текучестью мировосприятия, ненасытной жаждой рассеяния и развлечения, боязнью самопознания и партикулярным бунтом против «тоталитаризма» высоких ценностей и вечных истин. До предела выхолощенные ценности молодежной контркультуры 1960-х еще в 1970-е были адаптированы коммерческой поп-культурой, что и привело – через последовательную легализацию психотерапевтических и психоделических установок андеграунда в более широком по социальной и возрастной базе движении «Нью эйджа» – к триумфальной победе «заговора эпохи Водолея» (если перефразировать название знаменитой книги-манифеста Мэрилин Фергюссон), превратившей специфический культурный канон маргиналов и «леваков» 1960-х в мейнстрим глобальной массовой культуры. Потребительскую ориентацию на «вечное настоящее» техноавангардного интернет-сообщества подчеркивал в одной из последних публикаций видный деятель молодежной рок-культуры Илья

---

<sup>78</sup> См.: *Levy St. Crypto: How the Code Rebels Beat the Government. Saving Privacy in the Digital Age.* N.Y., 2001.

<sup>79</sup> *Levy St. The Burden of Twitter.* ...

<sup>80</sup> Имеется в виду распространенное в американской эссеистике отождествление «внутренней цензуры» человеческого поведения с Малым Братом в противовес Большому Брату – контролю государства.

<sup>81</sup> *Levy St. The Burden of Twitter.* ...

Кормильцев: «Интернет – это “Улисс” на каждый день, а пользователи его – современные блумы-иксеры в их блужданиях по лабиринтам помойки-супермаркета, где каждый артефакт самодвижущегося духа привлекательно упакован и соответственно разрекламирован <...> Действительно ли «поколение икс» – последнее историческое поколение, а далее нас ждет тотальное превращение в клиентов Всемирного Виртуального Интерактивного Супермаркета, национальные и возрастные различия между которыми станут второстепенными»<sup>82</sup>.

Культурный прагматизм в онлайн – хаотический поток краткосрочной визуальной и текстовой информации – может представляться единым планетарным сознанием лишь некоторым ветеранам и теоретикам киберкультуры, воззрения которых (пестрая смесь технодетерминизма, либертарианства и коммуитаризма) получили в американской критической мысли наименование «Калифорнийская идеология». Яркий представитель ее, Луис Россетто, один из основателей журнала «Wired»<sup>83</sup>, писал в итоговой статье, посвященной пятнадцатилетию выхода в свет этого печатного издания: «Мы с определенностью предсказали новое планетарное сознание, основанное на использовании людьми все более мощных персональных компьютеров и сетей. Возьмите существующую смесь нашего “железа” и “софта”: миллиард компьютеров в Интернете, восемь терабайтов трафика при двух миллионах сообщений e-mail в секунду; три миллиарда пользователей сотовых телефонов; хранители данных объемом 264 экзобайта. У Единой Машины сейчас в тысячу раз больше транзисторов, чем нейронов в вашем мозге. Позволю себе заметить, что это составляет вычислительную мощность человеческого мозга – один ЧМ; к 2040 году Единая Машина превысит шесть миллиардов ЧМ, превзойдя вычислительную мощность человечества»<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Кормильцев И. Поколение икс – последнее поколение // Иностранная литература. 1998, № 3. С. 226–234.

<sup>83</sup> «Wired» – иллюстрированный ежемесячный журнал, основанный в 1992 году американскими журналистами Л. Россетто (р. 1950) и Дж. Меткаф (р. 1961) при поддержке Н. Негропonte и компании «Wired Ventures».

<sup>84</sup> Rossetto L. In a Letter to His Kids, Wired s Founding Editor Recalls the Dawn of the Digital Revolution [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.wired.com/techbiz/media/magazine/16-06/ff\\_15<sup>th</sup>rossetto](http://www.wired.com/techbiz/media/magazine/16-06/ff_15<sup>th</sup>rossetto)

Такое прославление Единой Машины, удивительно схожее по смыслу с культом Единого Организма в ритуале фوردслужения, сатирически описанном Олдосом Хаксли в «Новом дивном мире», знаменует последовательный технодетерминизм как мировоззренческую доминанту основателя «Wired». Все остальное: продвижение социальных сетей, блоггинга, свободной торговли, органической пищи, геной инженерии, солнечных батарей, глобальной экономики и прочих «коньков» неолиберального мировоззрения – трактуется как формирование новой социально-экономической инфраструктуры и биологического субстрата, необходимых для дальнейших успехов Цифровой революции. В 1993 году в первом номере журнала Луис Россетто писал: «Цифровая революция затопляет нашу жизнь как бенгальский тайфун». Пятнадцать лет спустя он все тот же преданный служитель Единой Машины: «Мы открывали Цифровую нацию, новую родину сетевого человечества<sup>85</sup>. И мы восславляли новых героев, вели хронику новых побед, воодушевляли боющихся за создание нового мира»<sup>86</sup>.

Бурная интернетизация социума, с приходом социальных сетей и ЖЖ многократно увеличившая плотность онлайн-взаимосвязей как отдельных индивидов, так и групп, интерпретируется Кевином Келли<sup>87</sup>, другим ветераном киберкультуры, как массивное обобществление социальной сферы, скрытое развертывание «нового социализма». В недавней статье «Новый социализм: глобальное коллективистское общество приходит через онлайн», вызвавшей массу откликов в американской блогосфере, он писал: «Неистовый глобальный порыв соединить всех и вся, во всякое время – это медленно свершающийся приход подвергнутой ревизии версии социализма»<sup>88</sup>. Что же

---

<sup>85</sup> Россетто использует здесь непереводаемый неологизм: «Netizen», составленный из двух английских слов: «Net» (сеть) и «Citizen» (гражданин), для обозначения новой популяции людей – граждан Сети.

<sup>86</sup> *Rossetto L.* In Letter to His Kids Wired s Founding Editor Recalls the Dawn of the Digital Revolution.

<sup>87</sup> **Кевин Келли (р. 1952)** – американский журналист, один из основателей журнала «Wired» (исполнительный директор), специалист по сетевой экономике, автор книг: «Out of Control. The New Biology of Machines, Social Systems and the Economic World» (1994), «New Rules for New Economy: 10 Radical Strategies for a Connected World» (1999).

<sup>88</sup> *Kelly K.* The New Socialism: Global Collectivist Society Is Coming Online [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://wired.com/culture/culturereviews/magazine/17-06/nep\\_newsocialism](http://wired.com/culture/culturereviews/magazine/17-06/nep_newsocialism)



имел в виду Келли, говоря о том, что «общинные аспекты цифровой культуры развиваются глубоко и широко»?<sup>89</sup> В первую очередь, факт динамичного роста таких коллективных онлайн-новых ресурсов, как Википедия, число которых, по мнению У. Каннингема (Ward Cunningham), – впервые открывшего в 1994 году веб-страницу, основанную на сотрудничестве интернет-пользователей, – сейчас превышает 150, причем каждый объединяет огромное количество сайтов. Общественная самоорганизация пользователей Сети, безусловно, продолжает традиции «цифровой демократии» эпохи BBS и Фидонета<sup>90</sup>, приобретая все большую востребованность как противодействие растущей коммерциализации Интернета, но можно ли данное явление – даже в ранге метафоры – назвать социализмом?

Каковы же очертания цифрового социализма как «самой свежей американской инновации», по Келли? «В то время как социализм старой школы был орудием государства, – пишет он, – цифровой социализм – это социализм без государства. Этот новый бренд социализма на настоящий момент более активен, чем государство, работает в сфере культуры и экономики. <...> В отличие от старого социализма с красным флагом, новый социализм действует через безграничный Интернет, через жестко интегрированную глобальную экономику. Он предназначен возвысить индивидуальную автономию и ниспровергнуть централизацию. Это – экстремум децентрализации»<sup>91</sup>. Но разгосударствление и предельная децентрализация с поощрением автономизации хозяйствующих и социальных субъектов – далеко не новые принципы либерализма, где же здесь фактор обобществления?

Келли продолжает: «Вместо собраний в колхозах (collective farms) мы собираемся в коллективных мирах. Вместо государственных фабрик у нас фабрики-рабочие столы, соединенные с

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Фидонет (сокращенно Фидо, от англ. Fidonet) – международная некоммерческая компьютерная сеть, созданная в 1984 году американским программистом Томом Дженнингсом для передачи данных с его BBS на BBS его друга Джона Мэдила. По данным Википедии [38], в 1995 году на пике распространения Фидонет насчитывала около 40 тысяч узлов, в мае 2009 года в ней состояло более 5500 узлов.

<sup>91</sup> Kelly K. The New Socialism: Global Collectivist Society Is Coming Online.

виртуальными напарниками. Вместо того чтобы делиться сверлами, кирками и лопатами, мы делимся приложениями, алгоритмами и инструментарием разработок. Вместо безликого политбюро у нас безличная меритократия, где лишь одно имеет значение – довести дело до конца. Вместо национального производства у нас производство распределенное (peer). Вместо государственного рационарования и субсидий у нас – поощрение свободными благами»<sup>92</sup>. Объясняя, почему он воспользовался термином с колоссальными культурно-политическими коннотациями, вместо употребления нейтральных терминов «коллективизм» и «коммунитаризм», Келли делает вывод: «Когда массы людей, владеющих средствами производства, работают ради общей цели и сообща делятся производными продуктами, когда они сообща участвуют в трудовом процессе без вознаграждения и наслаждаются плодами свободного обмена, это, безусловно, следует назвать социализмом»<sup>93</sup>.

На наш взгляд, вряд ли корректно называть социализмом базирующиеся на сотрудничестве некоторые новые тренды интернет-экономики (например распространение адхократий, временных организационных образований, как правило, с жесткой функциональностью нацеленных на решение конкретной инновационной задачи). Под сетевым коллективизмом, с одной стороны, можно понимать новый тип корпоративной культуры, тесно ассоциированной с электронными субкультурами программистов, компьютерных инженеров, интернет-деятели, во многом, сохранившими мировоззренческую преемственность от субкультуры хакеров, где фактически не существовало понятия частной собственности на тот или иной программный продукт. Именно такой технологически продуктивный коллективизм имеет в виду Келли, подчеркивая, что «это не идеология. Он не требует жесткой веры. Скорее это – спектр определенных подходов, техник и инструментария, ориентированных на сотрудничество, соучастие, объединение, координацию, адхократию и массу иных вновь открытых видов социальной кооперации. Это – конструкция фронта и исключительно благоприятная среда для инноваций»<sup>94</sup>. С другой стороны, чертами сетевого

---

<sup>92</sup> Kelly K. The New Socialism: Global Collectivist Society Is Coming Online.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Kelly K. The New Socialism: Global Collectivist Society Is Coming

коллективизма отмечены такие новейшие проекции массового общества в онлайн, как социальные сети, ЖЖ, Твиттер, осуществляющие расширенное воспроизводство киберпротезированных социальных взаимодействий. Аморфная нерефлективная коллективность, транслируемая через социальные сети в парадоксальном облике эгоцентрического дискурса, – это спонтанная общность электронной толпы со всеми признаками массовидного образования (подверженности феномену моды, восприимчивости к манипулятивным воздействиям, рекламному «импринтингу» и т.д.).

Как видим, в обоих модусах цифрового коллективизма, и у производителей сетевого продукта, и у его потребителей (пользователей), ничего социалистического не обнаружено; где же в таком случае первоисток этой идеологемы, не подтвержденной сетевым праксисом? Американский журналист Ричард Барбрук, сделавший себе имя на разоблачении «калифорнийской идеологии» неолiberaлов-дигерати, убежден: «Призрак бродит по Сети: призрак коммунизма», и коренится он в головах избранной кучки интеллектуалов-экстремистов («киберфеминисток, приверженцев коммуникативной герильи, техномадов и цифровых анархистов»<sup>95</sup>), по-прежнему убежденных, что избранное меньшинство призвано осчастливить человечество, что свет истины, воистину, воссияет – но уже не из коминтерновской Москвы, а из Силиконовой долины.

Популярная в узких кругах «продвинутых» дигерати идеология киберкоммунизма (то, что ветеран киберкультуры Джон Перри Барлоу называет непереводаемым выражением «dot-communism») являет собой странную смесь технократических амбиций, амплифицированных триумфальным шествием Цифровой революции и успехами сетевого предпринимательства; старых киберпанковских грез о «преображенной плоти» постчеловека – киборга; нового издания пуританского концепта «избранного народа» на просторах Нового Света, маяка спасения для человечества; диковинной аберрации самосознания «спецов»-дигерати, уверовавших в спонтанную «освободительную силу» авангардных информационно-коммуникативных технологий.

---

Online.

<sup>95</sup> *Barbrook R.* Cyber-Communism: How the Americans Are Superseding Capitalism [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.imaginary futures.net/cybercommunism\\_art.PDF](http://www.imaginary futures.net/cybercommunism_art.PDF).

Но все эти идеологические фантомы не меняют сути глобального капитализма, надевшего цифровую личину, в рамках которого они существуют, как бы не замечая властных и бизнес-структур могущественных ТНК. Как пишет Ричард Барбрук: «Как общественные, так и частные институты лишь затем вводят новые информационные технологии, чтобы обеспечить собственные интересы. Еще в 1960-е годы военные США финансировали изобретение Сети для ведения ядерных войн. Уже начиная с 1970-х годов, финансовые рынки использовали компьютерные сети для распространения гегемонии по всему миру. И в последние годы капиталистические компании, равно как и правительственные службы, опираются на Сеть для улучшения общения с персоналом, партнерами и клиентами. Сейчас каждый биржевик с Уолл-стрита ищет киберпредпринимателя, способного построить новый “Майкрософт”. Несмотря на все утопические предсказания дигерати, нет ничего спонтанно освободительного в сращении компьютеров, телекоммуникаций и медиа. Подобно прежним формам капитализма, информационное общество пребывает под управлением иерархий рынка и государства»<sup>96</sup>.

Констатируя все большее расхождение «калифорнийской идеологии» киберкультуры и реального культурного праксиса в онлайн, нельзя не отметить, что самодовольная эйфория от успехов Цифровой революции, в которой пребывают некоторые ветераны киберкультуры, мало способствует пониманию тех новых вызовов и угроз, с которыми столкнулось сетевое сообщество уже в XXI веке. Прежде всего, это нарастающая амбивалентность дальнейшего сращения киберпространства с повседневной жизнью миллионов людей в эпоху «умных толп», когда, с одной стороны, невиданно возрастает уровень комфортности пользования новейшими онлайн-сервисами, а с другой, личная жизнь человека во всех нюансах ее биографических, медицинских, профессиональных, мировоззренческих и прочих параметров становится все более проницаемой для технологического наблюдения. Обратная сторона расширяющих пространство личной свободы технологических удобств (социальных сетей, многофункциональных мобильных телефонов, «умных помещений», «мыслящих предметов», «нательных компьютеров») – многократно возросшая возможность контроля, когда любое

---

<sup>96</sup> *Barbrook R. Cyber-Communism: How the Americans Are Superseeding Capitalism.*

подключенное к Сети вычислительное устройство потенциально является «глазом» Мегамшины, этого коллективного надзирателя, добровольно выстроенного человечеством. По сравнению с таким рукотворным вездесущим монстром не покажется ли наивной игрушкой паноптикон Иеремии Бентама, о котором так много писал Мишель Фуко как образце технологической эффективности надзирающего контроля?

Говард Рейнгольд, пристально следящий за эволюцией электронного сообщества на протяжении многих лет, признает, что «метатехнологии, способные отвести исходящие от умных толп угрозы, направив их силу в созидательное русло, еще полностью не сложились»<sup>97</sup>. В связи с этим он высказывает сомнение: «Не превратятся ли в ближайшие несколько лет нарождающиеся умные толпы в пассивных, хотя и мобильных потребителей некоего нового, управляемого сверху, средства массовой информации? Или же утвердится инновационная общественная собственность, где многие потребители будут иметь право творить?»<sup>98</sup>. Одно можно сказать, складывающееся на наших глазах глобальное сетевое постобщество до предела обостряет вечную дилемму человеческой свободы – свободу БЫТЬ и свободу ИМЕТЬ.

---

<sup>97</sup> Рейнгольд Г. Умная толпа: Новая социальная революция. С. 320.

<sup>98</sup> Там же.

*К.Ю. Бохоров*

## **О некоторых аспектах курирования биеннале современного искусства**

В этой статье речь пойдет о курировании биеннале современного искусства. Задача осложняется тем, что даже специалисты с многолетним стажем кураторской деятельности могут опираться в этом вопросе только на свой персональный опыт, ограниченность которого особенно заметна в сравнении с масштабом, достигнутым сегодня этой поистине глобальной репрезентационной практикой. Здесь не обойтись без изучения мнений широкого круга кураторов и критиков, либо курировавших биеннальные проекты, либо участвовавших в них в другом качестве. Эта статья, таким образом, может претендовать только на очерк, обобщающий некий опыт, а не систематизацию некоего свода правил. Пожалуй, дать свод правил по этому предмету вообще невозможно. Курирование художественных выставок с геополитическими амбициями в разных частях света каждый раз ставит специфические культурные задачи. Исторические, географические и политические реалии, влияющие на решение куратора, варьируются в зависимости от места. Каждый раз ему приходится разрабатывать концепцию, выбирать участников и работы, строить экспозицию и стратегию развития проекта в соответствии с новой оперативной ситуацией. Причем в конечном счете успех или неудача такого выбора зависит от его интуиции и креативности, а научить этому невозможно. Курирование биеннале – это не механический процесс, а творчество, обуслов-

ленное талантом и одержимостью куратора. Поэтому чем ярче стиль курирования, чем богаче спектр явлений искусства, модерлируемых куратором, тем своеобразнее получается выставка. Едва ли для этого подойдет список готовых рецептов. Менеджмент больших проектов – другое дело. Но эта деятельность не требует особой креативности и для нее достаточно знание основ управленческой науки. Этот же очерк посвящен обзору разных индивидуальных художественных подходов, разных форм и тенденций биеннального курирования именно как творчества, а по возможности даже как мастерства, нового для нашего мира, характеризующегося невероятным усложнением культурных реальностей.

Биеннале – это выставка современного искусства, которую проводят раз в 2 года, то есть с определенной периодичностью. История таких выставок восходит к венецианской биеннале, основанной в 1895 году. Этот международный смотр искусств был структурирован по модели всемирных выставок и предъявлял публике, которая тогда могла позволить себе добраться до Венеции, художественные достижения ведущих мировых держав. Он имел отчетливо выраженные модернизационные цели, и в условиях тогдашней империалистической системы был образцом хорошего вкуса для колоний, желавших присоединиться к мировому развитию. В XX веке возникли и другие подобные художественно-модернизационные инициативы, самая известная из которых – биеннале в бразильском Сан-Палу, основанная в 1950-х годах.

Однако в середине 1980-х годов, когда борьба мировых держав все более стала определяться доминированием Запада, и страны третьего мира начали позиционировать себя в качестве мировой оппозиции, в Гаване была организована биеннале, на которой художники из бывших колоний заявили о своей претензии на современность и о своем, альтернативном западному, понимании модерности. Проведение первой Гаванской биеннале по времени почти совпало с появлением концепции глобализации, выдвинутой профессором Гарвардского университета Теодором Левиттом (1983), а поскольку суть глобализационных процессов составляет именно транснациональный дискурс о модерности, зачин гаванской биеннале стал быстро распространяться по миру в основном усилиями южных стран. В конце 1980-х – 1990-х годах Турция, Южная Корея, Южная Африка организовали свои биеннале. А такие уважаемые институты, как Венецианская биеннале и Документа, утвердившиеся как

оплоты западной версии модерности, вынуждены были изменить ориентиры своей культурной политики и присоединиться к мировому диалогу художественных инициатив.

Если сначала это происходило стихийно, в формах кризиса экспозиции, то постепенно процесс формализовался. Еще на Венецианской биеннале 1993 года, которую возглавил итальянский теоретик искусства Акиле Бонита Олива, началось расползание единой концепции, которую прежде формулировал ее художественный директор. Это, в частности, выразилось в значительном увеличении выставок, вошедших в рамки биеннале, которые уже не умещались в Джардини ди кастелло – традиционном месте, где располагаются основные экспозиции. Наряду с главным проектом появился молодежный, причем его курирование было доверено Оливой сразу нескольким кураторам. В этом многообразии инициатив можно было выделить две основные концептуальные тенденции: во-первых, интерес к коммуникации и созидательной коммунитарной конструктивности, идентичности. Сам Олива сфокусировался на изучении нестабильных, номадных феноменов художественного, проявлявшихся в событийных формах. Темой биеннале стала «Координальные точки искусства»; репрезентируя их, Олива не стремился выстроить на основе этих координат замкнутые фигуры с ассоциативными очертаниями. Его интересовали скорее их «смещения», отклонения от их обычного местоположения, исследованию которых была посвящена масштабная выставка в рамках биеннале с тем же названием. Биеннале Оливы явилась важной вехой становления нового типа курирования мегашоу глобального масштаба. Виктор Мизиано после ее посещения писал, что «если некогда состоялись биеннале, маркированные единой тенденцией, – к примеру поп-артом (1964) или транс-авангардом (1982), единой проблематикой – например экологической (1974) или диссидентской (1977), то ныне оказывается невозможным предположить экспозиционное зрелище, способное претендовать на исчерпывающее осмысление современной художественной ситуации»<sup>1</sup>.

Действительно, биеннале, маркированная единой тенденцией или исчерпывающе описывающая художественную

---

<sup>1</sup> Мизиано В.А. «Другой» и разные. М., 2004. С. 206.



ситуацию, просто не могла больше быть. Художественная ситуация чрезвычайно усложнилась и фрагментировалась в связи с появлением множества новых игроков на поле современного искусства. И если биеннале Оливии в основном фрагментировалась за счет активности институциональных игроков, то не за горами уже было появление игроков интернациональных. Поэтому то, что Мизиано называл «кризисом экспозиции», на самом деле было такой мутацией биеннальной структуры, которая внутренне подготавливала проект к их приятию. Процесс, правда, проходил неровно, в соответствии с логикой, о которой впоследствии стал говорить Франческо Бонами: «Темпоральность в искусстве никогда не линейна, она характеризуется повторами и синкопами, движением и паузой. Порой настоящие революции, как политические, так и художественные, остаются невидимыми, пока не произойдут»<sup>2</sup>. Так на Венецианской биеннале 1995 года новый куратор Жан Клер снова попытался маркировать ее единой тенденцией, однако знаковым событием на ней стало награждение Египетского павильона Золотым львом за модернизационные усилия, которые предпринимались в этой стране в сфере искусства. Решение жюри лежало в русле глобализационных процессов, а значит, и результатом биеннале стал еще один шаг в сторону более открытой конфигурации мира. Зато следующая биеннале, тема которой была «Будущее. Настоящее. Прошлое», уже отчетливо декларировала, по словам Мизиано, «новую постидеологическую картину мира – мира без блоков и центров, мира глобализованного и лишённого руководящих идей, универсальность которого задается механическим сложением дифференций»<sup>3</sup>. И это состояние стало определяющим для структурирования самой этой выставки в дальнейшем и для ее позиционирования в ряду других биеннальных инициатив, которые к тому времени стали множиться по всему миру.

Организуя международную биеннале, придумывая ее тему, определяя состав участников и т.д., куратор прежде всего решает сложную геокультурную дилемму – сосуществование множества версий модерности, претендующих на свой голос в глобализационном диалоге. Как добиться баланса между классическим западным пониманием авангарда и постколониальными версиями критического искусства, часто исходящих из совер-

---

<sup>2</sup> *Тейлор Б.* Актуальное искусство, 1970–2005. М., С. 211.

<sup>3</sup> Там же. С. 217.

шенно разных культурно-политических концепций современности? Какая «транскультурная эстетика» должна быть найдена в биеннальном проекте, чтобы поддержать баланс согласия–разногласия между сторонами? Каковы критерии признания художников, работающих вне круга развитой институциональной системы, медиа и экономической поддержки?

Следует отметить вклад в решение этих вопросов, внесенный Окве Энвезором, американцем нигерийского происхождения, курировавшим такие важные международные проекты, как II Йоханнесбургская биеннале 1997-го года и XI кассельская Документа 2002-го. По словам куратора и критика из Индии Гиты Капур, он «продемонстрировал новый педагогический подход к пониманию постколониального в глобализационной перспективе»<sup>4</sup>.

Благодаря Энвезору сегодня «никакая дискуссия о радикальном и критическом искусстве не может вестись вне системы координат политического измерения антагонизма и примирения, задаваемой процессом деколонизации. Развивая теорию постколониализма (являющуюся производной антропологии, психоанализа и современного марксизма) в приложении к культуре, Энвезор создал парадигматическую модель исследования этики репрезентации в сфере символического (особенно художественной документации), дающую волю постколониальному «воображаемому», взыскующему «суверенности». В проектах Энвезора были созданы условия, в которых прежде колонизированный, а сейчас постколонизированный гражданин мира может заявить о своем праве на субъективность через борьбу. Его заслугой является то, что [эстетический] дискурс перестал быть исключительной принадлежностью национального контекста, где он как раз всегда актуализировался<sup>5</sup>. Капур отмечает также особый размах кураторских проектов Энвезора. Посредством четырех «дискуссионных платформ» в разных уголках мира, транслировавших его тезисы в разные геокультурные контексты, им был организован обмен мнениями в мировом масштабе, потом результировавшийся кассельской выставкой.

Рассматривая крупные проекты Энвезора, Капур выделяет постколониальные теоретические предпосылки. Как он пола-

---

<sup>4</sup> *Kapur, G. Curating: In the Public Sphere // Cautionary Tales: Critical Curating / Ed. By Steven Rand. NY., 2007. P. 63.*

<sup>5</sup> Там же. P. 64.

гает, из них должно исходить курирование биеннале современного искусства. Главная задача куратора – найти новый аспект культурологического понимания постколониального в глобализационной перспективе и глобализации в постколониальном. Тематизируя его, необходимо иметь в виду фундаментальное неравенство и «исключенность» постколониальных наций и невозможность его репрезентации в национальном контексте. Куратор должен, во-первых, понимать, что биеннале – это необычная художественная выставка, что она организуется исходя из иной этической модели репрезентации и из иной концепции искусства; и, во-вторых, создать для постколониального «воображаемого», взыскующего более просторной идентичности, чем навязываемая ему глобализацией, условие для борьбы за признание, то есть для столкновения мнений в транснациональном масштабе. По сути, он должен каждый раз находить индивидуальный подход к модерированию дискуссии об актуальном аспекте постколониального, привлекая к ней участников, не вызывавших сомнений в своей представительности. При решении всех этих вопросов ключевым инструментом куратора становится метод «перевода», или по-английски «translation» (термин, подразумевающий трансляцию смыслов), а местом приложения его деятельности становится сфера международных общественных отношений, где вырабатывается глобальный культурный консенсус.

Следует пояснить, что проблема постколониализма в этом дискурсе имеет отношение не только к нациям, в XX веке формально бывшим колониями развитых западных держав и испытывавшим на себе их насильственное культурное «воспитание», а напрямую относится и к странам бывшего социалистического лагеря, в том числе и к России, в силу исторических обстоятельств не смогшим в должной степени усвоить уроки культурной модернизации и тоже вполне могущим рассматриваться как субъекты «педагогического подхода к пониманию постколониального в глобальной перспективе». При этом, конечно, никто не отнимает у них их собственного видения модерности. Постановка проблемы постколониализма, таким образом, имеет сегодня универсальное значение при организации глобальных инициатив биеннального типа.

Вообще, в идеале биеннале – это сложный многосоставный проект, растянутый во времени и в пространстве. По своему значению он гораздо больше, чем выставка, организуемая раз в

2 года. Периодичность, с которой он проводится, свидетельствует о его претензии на историческую значимость, а привязанность к месту в перспективе существования множества подобных инициатив – о некоей транснациональной географической системности. Так что под биеннале мы подразумеваем здесь большой проект, некое художественное мегасобытие с глобализационными задачами.

Конечно, конкретная биеннале – это всего лишь культурное мероприятие с ограниченными ресурсами. Но надо иметь в виду, что даже будучи региональной, она имеет тенденцию к разрастанию и усложнению. Во-первых, к чисто пространственному в рамках той локальности, которая его структурирует, а во-вторых, мультидисциплинарному. Например, Зеemann говорил, что будущее биеннальной выставки за инициативой Венецианской биеннале, инкорпорировавшей в себя архитектуру, кино, театр, танец и музыку, – поскольку биеннале интересна в своем развитии как лаборатория и место для творчества, а не как «крупное изолированное мероприятие»<sup>6</sup>. Понятно, что курирование должно считаться с этим экспансивным характером биеннале и по возможности относиться к ней рефлексивно.

Клер Догерти выделяет следующие составные части биеннального проекта, которые находятся в ведении куратора: организацию резиденций для участников, чтобы они могли ознакомиться с контекстом, и его совместные исследования, выставочные интервенции, разрозненные в пространстве, междисциплинарные мероприятия, работу с городской средой, дискуссионные «платформы». Биеннале, таким образом, по мнению Догерти, должна пониматься как «место обменов и столкновений, возникающее на пересечении социальных, экономических и политических реальностей»<sup>7</sup>.

При этом визуальная компонента, экспозиционный образ для такого проекта перестают быть определяющими. Куратор Венецианской биеннале 2003 года Франческо Бонами рассказывал, что его упрекали в отсутствии на его выставке знаковой работы, вроде «Большого мальчика» Рона Мьюика, поскольку

---

<sup>6</sup> См.: FOCI. Interviews with Curators by Carolee Thea. NY., 2001. P. 25–26.

<sup>7</sup> Doherty C. Curating Wrong Places... or Where Have All the Penguins Gone? // Curating Subjects. Ed. Paul O'Neill. – Open Editions/Occasional Table. P. 104.

нечего было поместить на постеры и открытки, чтобы рекламировать проект. «Мне кажется, – возражал Бонами, – что это несправедливо, поскольку выставку представляет не образ, а особый опыт взаимодействия с пространством»<sup>8</sup>. Биеннале Бонами вообще состояла из проектов нескольких кураторов, которые даже не обсуждали ни с ним, ни между собой образ своих выставок. Бонами говорит, что он расставил их чисто интуитивно, пытаясь добиться некоего ритма, который возникает при переходе из одной интеллектуальной реальности в другую. Когда для него встал вопрос, как курировать Венецианскую биеннале: как выставку или как событие, то он выбрал последнее. «Не думаю, что корректно говорить о Венецианской биеннале как о выставке, даже если бы ее курировал один куратор, это все равно была бы панорама, обзор явлений, а не выставка. У вас просто не получится реальная последовательность работ. В качестве события я сравниваю ее с большой “кожей”, под которой соединены много разных выставок, идей, проектов. Так что биеннале – это событие»<sup>9</sup>.

Бонами также отмечает антологический характер такого события. Он говорит, что «раньше великие кураторы делали великие выставки, а мы уже больше не великие. Мы просто составляем антологии, мы редакторы. Мы собираем вместе разные идеи, предметы и создаем для них оболочку. Делаем для них дизайн, если можно так сказать». Бонами, конечно, скромничает, преуменьшая роль куратора до уровня редактора антологии, однако он абсолютно точно ставит вопрос: отбор материала и его интеллектуальный дизайн составляют основу работы любого куратора, и куратор биеннале не исключение.

Однако если музейный куратор отбирает произведения, то куратор биеннале отбирает культурных представителей для организации транскультурного эстетического сотрудничества. Гита Капур пишет, что «отбор художников из определенной страны/контекста, верно концептуированный в рамках данной темы и проблематики, в последующем экспозиционном тексте

---

<sup>8</sup> *Zabel I.* “The Power of Proposing Things, of Taking Risks”: A Conversation with Francesco Bonami // *Biennials. № 2, Winter 2003 / Spring 2004* // *MJ – Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship* / Ed. Viktor Misiano, Igor Zabel. – Amsterdam: International Foundation Manifesta. Milano: SilvanaEditoriale, 2008. P. 181–182.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 185.

как раз и раскрывает «универсальные» вопросы глобализированной современности»<sup>10</sup>.

Борис Гройс замечает, что отбор художников для биеннале связан с определенными сложностями. Художественная ответственность из развивающихся стран не способна осуществить свой собственный выбор художников – выбор репрезентативного представления своей страны. Кураторы биеннале зачастую опасаются, выбрав оттуда художников, навязать свое мнение, вмешаться в чужие художественные процессы. Им легче работать с «разработанными» культурными контекстами – британским, французским, американским, где все уже достаточно структурировано, а «потому, даже если этот выбор является нарочито субъективным, куратор все равно отдает себе отчет в том, насколько данный художник репрезентативен для своей культурной среды». Гройс говорит, что выход – большая активность художественной общественности, а еще лучше организация своей национальной биеннале<sup>11</sup>.

И все же художник, тем более в развивающейся стране, надеется, что куратор выберет именно его. Участие в международных биеннале – критерий рейтинга, в том числе и в своей национальной культуре. Энвезор, например, говорит, что карьера таких художников, как Вильям Кентридж или Анри Сала, были бы невозможны, если бы кураторы не заметили и не пригласили их на биеннале<sup>12</sup>. Он отмечает, что участие в биеннале для художников из постколониального мира дает им большие преимущества, поэтому «художники стараются вырваться из низкобюджетных контекстов и перескочить на изобилующие ресурсами луга глобализационных проектов»<sup>13</sup>. Это порождает крайне конкурентную среду вокруг биеннального движения, которую Энвезор даже называет «вселенной Дарвина»<sup>14</sup>. Эта

---

<sup>10</sup> Kapur G. Curating: In the Public Sphere. P. 65.

<sup>11</sup> См.: Гройс Б. «Большой проект» как индивидуальная ответственность. Художественный журнал. № 53, 2003. С. 41.

<sup>12</sup> FOCI. Interviews with Curators by Carolee Thea. NY, 2001. P. 116.

<sup>13</sup> Enwezor O. Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form // Biennials. №2, Winter 2003 / Spring 2004 // MJ – Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship / Ed. Viktor Misiano, Igor Zabel. – Amsterdam: International Foundation Manifesta. Milano: SilvanaEditoriale, 2008. P. 104.

<sup>14</sup> Enwezor O. Op. cit. P. 104.

борьба обнажает стратификацию художественного пространства, по чередованию слоев которого можно наблюдать эффекты глобализации на современное искусство. Их деформация выглядит особенно разительно там, где недофинансированное искусство художников из стран третьего мира помещается рядом с искусством художников, которые у себя на родине находятся на попечении фондов и галерей.

Не следует преувеличивать положительное влияние биеннального фактора на карьеру художников в том числе в тех странах, которые стремятся к модернизации своей культуры. Британский исследователь процессов глобализации Джон Робертс говорит, что «биеннале сумели интегрировать периферию художественного мира в его центральные структуры. Это нельзя не признать, как и того, что интеграция эта внешне носила довольно эффектный характер. Однако фактически для художников стран третьего мира все эти биеннале сделали не так уж и много. Да, конечно, художники из Танзании, Перу, Аргентины и даже России приглашаются теперь к участию в проектах на Венецианской биеннале. Но это еще не значит, что художники из этих стран займут в интернациональном художественном мире те же места, которые занимают там художники из Германии, США, Франции или Великобритании. Искусство стран третьего мира не имеет доступа в наиболее действенные, в том числе рыночные, художественные структуры. В результате его периферийность становится еще более очевидной, чем ранее, и поэтому оно хотя и интегрируется в большие репрезентативные структуры, но в сущности – ремаргинализируется»<sup>15</sup>.

Итак, курирование биеннале сводится к созданию мегасобытия мультидисциплинарного характера, решающего проблемы баланса различных версий модерности и освобождающего воображение глобализированного субъекта, взывающего более просторной идентичности. Однако биеннале организуются вполне конкретными культурными структурами в конкретных социально-исторических контекстах, и успех курирования подобных мероприятий зависит от способности успешно взаимодействовать с ними. Задачи, которые заказчики ставят перед кураторами, достаточно понятны. Они верят в позитивный имидж, связанный с космополитизмом и глобализацией, и возлагают

---

<sup>15</sup> Джон Р. Биеннале между периферией и центром // Художественный журнал. № 53, 2003. С. 47.

на современное искусство надежды по его приобретению. Они считают, если верить Энвезору, что устройство у себя биеннале или музея современного искусства «должно принести экономические выгоды, культурный капитал, широкую известность»<sup>16</sup>. В подтверждение этого заключения Энвезор ссылается на феномен филиала Музея Гуггенхайма в Бильбао, однако эти выводы верны и в случае художественных биеннале.

Бонами отмечает одну интересную закономерность таких местных инициатив. Биеннале обычно появляются в городах, пытающихся изжить какую-нибудь серьезную историческую травму, как например, в Касселе, чувствовавшем себя в ответе за фашистское прошлое<sup>17</sup>. Поэтому для культурных властей, поддерживающих такие инициативы, это выражение надежды, взгляд в будущее. Можно сказать, что курирование биеннале как раз и предполагает врачевание этих неизжитых травм и задачу надежд на будущее.

Известный критик и участник кураторских групп Венецианской биеннале и Документы Карлос Базуальдо говорит, что биеннале создаются с чисто практическими целями – промоушена локальных контекстов, придания им «патины престижа» и ратификации взятых ими на себя обязательств по участию в дискуссии о модерности, интеллектуально фундирующей постисторическую стадию капитализма. «Аура престижа, которая сопутствует искусству вообще и в частности современному, прекрасно подходит для решения этой задачи. Посредством этого типа мероприятий инструментализируется символический капитал современного искусства, являющийся следствием его предполагающейся автономии и независимости от логики рынка. В русле этой логики мы можем прийти к поразительному заключению, что предполагаемая цель биеннале и традиционная роль музеев представляют собой в развитии единое целое. Символические ценности, изначально создаваемые музеями как скрытое утверждение меновой ценности художественных объектов и практик, превращают биеннале в чистую пользу. Возможно, это в конечном итоге и является (а возможно, продолжает быть) самым правдоподобным объяснением возникновения такого количества биеннале»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Enwezor O.* Op. cit. P. 106.

<sup>17</sup> См. *Zabel I.* Op. cit. P. 178.

<sup>18</sup> *Basualdo C.* The Unstable Institution // *Curating Subjects* / Ed. Paul O'Neill. – Open Editions/Occasional Table. P. 47.



Символический капитал современного искусства начинает работать, только будучи помещенным в специфический контекст, в социально-историческую локальность, поэтому курирование биеннале как раз и заключается в умении обустроить этот процесс организационно и концептуально. Если первая часть кураторской концепции связана с новым подходом к транснациональной эстетике, то вторая и не менее важная связана с эстетикой места. Клер Догерти вообще настаивает на принципиальном значении места в кураторской концепции биеннале и говорит о месте как о трансформирующейся концепции. Она видит основную задачу куратора в том, чтобы он поддержал художников в производстве процессов, проектов или работ, которые бы отвечали трансформирующейся концепции места, и организовал бы контакт зрителей с художественно переосмысленным контекстом<sup>19</sup>. Догерти отмечает, что вообще-то такие проекты возникли при других обстоятельствах, ссылаясь на творчество минималистов, концептуалистов, лэнд-артистов, художников флюксуса и других экспериментаторов 1960-х – 1970-х годов, но для кураторов биеннале создавать ситуации, в которых подобные проекты могли бы соседствовать и взаимодействовать как между собой, так и с историческими памятниками в контексте динамически развивающегося городского пространства, особенно соблазнительно<sup>20</sup>. Поэтому «риторика места» стала боевым кличем для кураторов многосоставных международных выставок и биеннале»<sup>21</sup>.

Риторика места также является фактором, от которого зависят и выбор участников, и внешний вид, и структура биеннале. Васиф Кортун, куратор III Стамбульской биеннале в 1992 году, рассказывает, что когда он взялся за проект, он уже сложился как ряд разрозненных выставочных интервенций в различных архитектурно-исторических памятниках Стамбула (Церковь Св. Ирины, Цистерна Базилика и др.). Такая структура была предложена первым куратором биеннале – Берал Мадра – и поддержана его учредителем – турецким Фондом культуры и искусства, который стремился интегрировать современные художественные выставки в другие свои мероприятия. Эта ориентация биеннале на туризм не устраивала Кортуну и он

---

<sup>19</sup> *Doherty C. Op. cit. P. 103.*

<sup>20</sup> *См.: Doherty C. Op. cit. P. 108.*

<sup>21</sup> *См.: Ibid. P. 101.*

предложил взглянуть на вопрос места с другой стороны. «Старый город – это не то место, куда ходят горожане. Мне надоели выставки современного искусства в исторических местах, поскольку они уже стали общим местом в Европе. Мне хотелось пересмотреть интеллектуальную позицию Стамбула. Близость Турции к Балканам и северным регионам обычно игнорировалась вертикальным порядком культуры. Во времена бюрократического социализма между нами была возведена стена, но у нас было и значительное историческое прошлое. Мне казалось, что биеннале должна повернуться к балканским и русским художникам, учитывая при этом городскую реальность, обусловленную в это время андеграундной бартерной экономикой, которую наши соседи поддерживали своими вещевыми сумками. Поэтому мы пригласили румын, болгар, русских. Хотели также пригласить словаков. Но в это время в Сараево и Боснии шли военные действия, и это оказалось невозможным»<sup>22</sup>.

Помимо выбора художников концепция места подсказала Кортуну и экспозиционное решение выставки. Он рассказывает, что когда перед ним встала задача разместить работы семидесяти двух художников на пяти тысячах квадратных метров, он разделил эту площадь между странами, отгородив пространство для каждой из них с помощью пористых перегородок так, чтобы сквозь них можно было видеть их экспозиции. Кроме того, предполагалось выстроить выставочные проходы наподобие извилистых стамбульских улочек, которые, если не знать дороги, как знают их местные жители, могут завести невесть куда. Но этот план воплотить не удалось по независящим от куратора причинам<sup>23</sup>.

Место вообще может иметь судьбоносное значение для биеннале. Биеннале в Тиране возникла по чистой случайности, поскольку контекст этого города, возможно, одного из самых отсталых в Европе, привлек внимание интернациональных художественных вивов заключенным в нем грантовым потенциалом. В Албании не было своих планов по организации биеннале, пока тиранский искусствовед Эди Мука не познакомился с издателем престижнейшего международного журнала по современному искусству «Flash Art» Джанкарло Полити. Последний,

---

<sup>22</sup> FOCL. Op. cit. P. 58.

<sup>23</sup> См.: Ibid. P. 59.

как выяснилось впоследствии, как раз под албанскую биеннале мог получить значительный европейский грант. Едва ли такой проект был своевременным для местной ситуации, однако Мука возлагал на него большие надежды, связанные с промоушеном местных художников, в том числе у себя на родине, поскольку к тому времени все они разъехались по миру, и организация международной выставки в Тиране была единственной возможностью создать мало-мальски значимую национальную арт-сцену. Полити же, прежде всего, был заинтересован в издании дорогого каталога. И хотя цели соорганизаторов совпадали по части организации выставки и освоения конкретного места, их интересы, по сути, были противоположными. В результате, по словам Муки, выставка получилась не того масштаба, как он задумывал, хотя и привлекла максимальное внимание мирового сообщества, но не благодаря качеству выставочного проекта, а благодаря участию Полити и роскошному каталогу. Но каково же было удивление Муки, когда он услышал, что Полити, воспользовавшись брендом Тираны, собирается провести Тиранскую биеннале теперь уже в Праге. Хотя этого не случилось стараниями албанских деятелей искусства, и вторая Тиранская биеннале состоялась на своем законном месте, этот случай весьма показателен, каким важным брендом является место для выставочных проектов подобного типа<sup>24</sup>.

Примеры риторики места можно множить, поскольку в практике курирования биеннале современного искусства она действительно имеет значение. Однако обратимся теперь к проблеме биеннального искусства как особого феномена в формировании современных художественных практик в период их транснационального существования.

Еще Зеemann, разрабатывая концепцию Документы в конце 1960-х, выступил против старомодной диалектики первых изданий этой выставки, пытавшихся сбалансировать старые и новые версии модернизма и выставлявших искусство по принципу конструктивизм/сюрреализм, поп-арт/минимализм, реализм/концептуализм. «Я изобрел термин “индивидуальные мифоло-

---

<sup>24</sup> См.: *Muka E. Tirana for Beginners: A Brief Guide to a Baby Biennials // Biennials. № 2, Winter 2003 / Spring 2004 // MJ – Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship / Ed. Viktor Misiano, Igor Zabel. – Amsterdam: International Foundation Manifesta. Milano: SilvanaEditoriale, 2008. P. 159–165.*

гии” – не стиль, а своего рода декларацию человеческих прав. Не важно, чем занимается художник – геометрической абстракцией или перформансом – каждый представляет свою мифологию. Я выступил против соревнования стилей»<sup>25</sup>. Ж.-Ю. Мартен уже окончательно внедрил эту методологию в курирование, выставляя не формальные поиски участников своей эпохальной выставки, а их самих – «магов земли», то есть шаманов, колдунов, мифологов современности. Этот подход стал доминирующим в курировании биеннале современного искусства, решающих транснациональные эстетические проблемы.

Художник, участвующий в биеннале, по сути, соавтор куратора. Именно как такового последний приглашает его в свой проект. Роза Мартинез – куратор многих важных биеннальных проектов – рассказывала: «Когда я организую выставку – первым шагом является определение концептуальных рамок. Концептуальная рамка основывается на ряде моих размышлений по поводу проблем современной жизни и искусства, которые вписываются в более широкую культурологическую перспективу. Потом я начинаю обдумывать кандидатуры художников и специфику возможных работ. Конечно, я могу взять уже готовую вещь, которую художник уже когда-то создал, поскольку она вписывается в мою концепцию. В других случаях работа может быть для конкретного места в зависимости от того, что я предложу художнику в городе, определенном контексте или ситуации; однако художник может предложить и свой абсолютно новый проект. Мне нравится, создав почву для понимания, после обмена идеями обсуждать их и чувствовать, как возникает коммуникация, а потом и взаимный энтузиазм в работе над проектом»<sup>26</sup>. Работая над биеннале в Санта-Фе (Нью-Мексико), Мартинез решила пригласить китайского художника Кай Гоу Кванга, который в Хиросиме делал работу с порохом и взрывающимися шарами. Она думала, что он предложит что-нибудь в том же роде, поскольку недалеко от Санта-Фе находится полигон Лос-Аламос, где проводятся испытания ядерного оружия. Но когда этот «маг земли» приехал и изучил, или, как говорит Мартинез, «прочувствовал» место, он предпочел делать работу об одухотворенности местного пейзажа<sup>27</sup>. Легко заметить, что

---

<sup>25</sup> FOCI. Op. cit. P. 22–23.

<sup>26</sup> Ibid. P. 79.

<sup>27</sup> См.: FOCI. Op. cit. P. 81.

художник создает концепцию своего проекта в той же логике, что и куратор, пользующийся символическим капиталом уже музеефицированного искусства и лишь с определенной пользой для себя и, конечно, выставки, контекстуализируя его. В этом кроется коренное отличие конфигурации интересов биеннале от конфигурации интересов традиционных модернистских художественных институций (музеев, галерей, критических изданий), которое отмечает Карлос Базуальдо. Биеннальные проекты – нематериальные и нежанровые и дальнейшая их судьба неочевидна<sup>28</sup>.

Еще одна особенность биеннальных проектов, отмечает Энвезором, – это новый масштаб работ художников, названный им «биеннальным размером»: «Это большие, занимающие много места инсталляции, кинематографические проекции, живопись и фотография монументальных размеров. Один коллега-куратор назвал такие гигантские работы “версией генетически-модифицированных организмов”. Но многим художникам, озабоченным безвестностью и отсутствием признания в системе жесткого соревнования, кажется, что для того чтобы быть включенными в большие выставки и быть замеченными и прозвучать, физические размеры их работ должны быть драматическим образом растянуты, наподобие глобализационных амбиций самих этих выставок». «Мегашоу требуют мега-объектов», – заключает Энвезор<sup>29</sup>.

В заключение следует отметить, что так называемое биеннальное движение продолжает развиваться. Количество выставок биеннального типа уже приближается к двумстам, то есть превышает количество стран на географической карте. Оно становится новой формой организации визуальной культуры всемирного масштаба в эпоху глобализации и неолиберализма. Именно биеннальное движение сделало деятельность искусствоведа, организующего выставки, столь почетной, а его самого – звездой мировой величины. Однако надо понимать, что эта деятельность, хотя и требует интеллектуальной принципиальности и глубочайших познаний в различных областях изобразительного искусства, все больше выделяется из чисто искусствоведче-

---

<sup>28</sup> *Basualdo C.* Op. cit. P. 47.

<sup>29</sup> *Enwezor O.* Op. cit. P. 104.

ской сферы. Куратор, по словам Бонами, становится «системной фигурой»<sup>30</sup>. Он получает статус агента могущественной международной корпорации, которая, как отмечает Энвезор, финансируется скорее по идеологическим, чем по художественным соображениям, а локально-политические, социальные и экономические формы деятельности являются для нее определяющими. Даже у музеев, входящих в эту корпорацию, «идеология идет на первом месте, до каких-либо отсылок к искусству, даже если потом искусство попадает в центр их внимания»<sup>31</sup>.

Этой корпорацией куратор, по словам Базуальдо, уполномочивается договариваться с местными властями в стране, где организуется биеннале, о границах приемлемого в области художественного в определенной системе ценностей, а также отвечает за целый ряд надхудожественных вопросов и условностей<sup>32</sup>.

Но административное положение куратора едва ли принесло бы ему уважение художников, которых, хотя бы они того или нет, он в конце концов консолидирует в своем проекте и оркеструет их неровные дерзкие голоса. Попытаемся объяснить, как он этого достигает, ссылаясь на Зееманна. Этот выдающийся куратор, вслед за почтальоном-мечтателем Фердинандом Шевалем, говорил, что человек однажды в жизни достигает такого состояния, когда начинает строить свой воздушный замок, идеальный дворец (*palais idéal*). «Также и у куратора – он в какой-то момент начинает делать не групповые выставки, а создавать с художниками собственные миры»<sup>33</sup>.

На устройство этих миров проливает свет рассуждение Энвезора о карнавальности больших выставок. Карнавальность – неистребимое свойство праздника быть народным. Руссо призывал заменить машинерию классицистического театра, создающую общественные иллюзии, праздником граждан, главным событием которого стала бы встреча свободных людей у столба, украшенного лентами. Биеннале, конечно, замышляются властью как большие представления, в логике деборовского «общества спектакля» и бодрийеровского «симулякра». Однако суть его для куратора в другом: «Это, – говорит Энвезор, –

---

<sup>30</sup> См.: Zabel I. Op. cit. P. 179–180.

<sup>31</sup> Enwezor O. Op. cit. P. 106.

<sup>32</sup> См.: Basualdo C. Op. cit. P. 50.

<sup>33</sup> FOCI. Op. cit. P. 17.

зазор между спектаклем и карнавалом – то есть, как я верю, то пространство, в котором определенные выставочные практики как структуры сопротивления деперсонализации и аккумуляции глобального капитализма, обретают сегодня новый смысл в распространении и понимании современной визуальной культуры»<sup>34</sup>.

Можно сказать, что мастерство курирования биеннале современного искусства заключается в построении зон свободы и сопротивления. Например, Эди Мука мечтал, что таковой будет его Тиранская биеннале, «предлагающая всем место, не обусловленное интересами рынка, а будущее “зоной свободы”, где художники не будут чувствовать давления со стороны галерей, коллекционеров, важных больших людей, придирчиво изучающих их презентации, а будут наслаждаться свободой приключений в неизведанных краях, сотрудничеством и взаимопониманием с ним. Вот как мы определяем для себя *raison d'être* нашей биеннале»<sup>35</sup>. И хотя эти мечты об универсалистских больших выставках всегда вступают в противоречие с реальностью, куратор силен не тем, что ему приходится выступать в странах, стремящихся к признанию и организующих свои биеннале, агентом власти, а тем, что он умеет мечтать и заражать художников своей мечтой.

---

<sup>34</sup> *Enwezor O.* Op. cit. P. 119.

<sup>35</sup> *Muka E.* Op. cit. P. 163.

*С.А. Филиппов*

## **Прошлое и будущее стереокино\***

Первые строки ежегодного отчета Комитета по прогрессу Американского общества кино- и телеинженеров исполнены триумфа: прошедший «год будет отмечен как веха в истории кинематографического производства и показа. В то время, когда киноиндустрию осаждали гнетущие отчеты о низких кассовых сборах лучшей продукции, которую может произвести индустрия, на экране появились две эпохальные премьеры, которые воскресили кинобизнес». К одной из этих премьер мы вернемся несколько позже, вторая же – премьера фильма, снятого в формате «3-D». В этом формате стали сниматься многие десятки фильмов, тысячи кинотеатров переоборудуются под их показ. Было это, правда, больше полувека назад, и успех был хотя и бурным, но весьма недолгим: уже двумя годами позже авторы очередного отчета скупо отметили, что «интерес к 3-D съемке падал в течение 1954, и на конец года в производстве не было ни одного полнометражного фильма»<sup>1</sup>. Что же случилось тогда и что может произойти теперь? Попробуем понять.

---

\* Частично опубликовано в журнале «Искусство кино». № 6, 2010.

<sup>1</sup> Эти отчеты, соответственно: Progress Committee Report // Journal of the SMPTE. Vol. 60, No. 5 (May 1953). P. 535, и Progress Committee Report // Journal of the SMPTE. Vol. 64, No. 5 (May 1955). P. 238.



Разработки в области стереокино (будем по преимуществу пользоваться этим пока что более традиционным для нас термином, который к тому же гораздо более точен) начались еще до появления обычного, так сказать, двухмерного кинематографа – например таким известным изобретателям кино, как Жорж Демени и Уильям Фриз-Грин, патенты на две системы стереопоказа были выданы еще в 1893 году. После официального рождения кино интерес к «трехмерным» технологиям только возрастал, и в обзоре 1926 года один только список стереокинематографических патентов занимает полтора десятка страниц мелким шрифтом<sup>2</sup>. Правда, большая часть ранних разработок была связана либо со специальными сложными приспособлениями, устанавливаемыми непосредственно перед каждым зрительским креслом, либо со сложным растровым экраном: примером первого типа будет нашумевшая в 1923 году американская система «Телевью», примером второго – советская система Семена Иванова, установленная в открывшемся в феврале 1941 года стереокинотеатре «Москва». Не вдаваясь в технические подробности, отметим, что оба типа систем были не только громоздки и тяжелы в эксплуатации, но и весьма неудобны для зрителей, поскольку значительно ограничивали возможность двигать головой. Поэтому в итоге победили системы с очками для каждого зрителя – дешевые, с цветными очками, в которых, естественно, можно смотреть только черно-белые стереофильмы, и несколько более дорогие, с поляризационными очками, позволяющими смотреть и цветное стереокино. Такие системы получили довольно заметное распространение уже к середине 1930-х годов, и в них снимали в том числе и полнометражные картины.

Поэтому в двухплочной поляризационной системе Natural Vision, в которой был снят цветной полнометражный игровой фильм «Дьявол Бвана» (с упоминания премьеры которого 26 ноября 1952 года мы и начали наши рассуждения), не было ничего нового в техническом отношении. Успех стереокино в начале пятидесятых не был связан с техническими причинами. Не был связан с ними и его закат в середине десятилетия: хотя Natural Vision, как и любая другая система на нескольких одновременно показываемых пленках, не очень хорошо подходила для широкого проката, где непросто обеспечить необходимую

---

<sup>2</sup> Wall E.J. Stereoscopic Cinematography // Transactions of the S.M.P.E. Vol. X, No. 28 (October 1926). P. 331–344.

точность совмещения изображений, тем не менее не существовало никаких технических препятствий к размещению стереопар на одной стандартной пленке – 35-миллиметровой, как например, в системе Иванова, или 70-миллиметровой, как в более поздней советской системе «Сtereo-70». Если бы имела место значительная потребность в технически качественной системе стереокино, пригодной для массового использования, такая система была бы без особых проблем создана кинотехникой того времени. Во взлете и падении начала пятидесятых техника неповинна, и мы больше к техническим проблемам стереокино возвращаться не будем.

Среди главных причин этого падения часто называют те самые злополучные очки, которые «многим зрителям не нравится надевать во время сеанса»<sup>3</sup> (а в советских условиях особым недостатком очков являлось то, что их весьма активно воровали, невзирая на их полную непригодность в быту – а может быть, и именно поэтому). На первый взгляд, причина кажется надуманной – многие люди ходят в очках постоянно, и почти все люди надевают темные очки на южных курортах, так что очковая идиосинкразия человечеству явно не присуща. Однако с точки зрения рецепции искусства ситуация выглядит несколько сложнее: традиционно в европейской культуре ситуация восприятия художественного произведения обычно обставляется какими-то внешними по отношению к реципиенту атрибутами (раздвигающимся занавесом, рамой, специально отведенным местом и проч.), но сам реципиент при этом остается в неприкосновенности. Особая экипировка для реципиента в нашей культуре производит его в *участники* событий, что, в общем, противоречит европейской художественной традиции и делает ситуацию восприятия произведения несколько двусмысленной. Поэтому очки осложняют восприятие стереофильма как художественного явления, хотя и ничуть не мешают восприятию его в качестве зрелища. Можно сказать, что люди не хотели надевать очки не потому, что те натирали им переносицу, а потому что они хотели смотреть кино – киноискусство, а не киноаттракцион.

Вторым часто отмечаемым недостатком стереокино является то, что оно добавляет к уже имеющимся в кино признакам глу-

---

<sup>3</sup> *Комар В.Г., Озеров С.Г.* Получение многокаурсного изображения из двухкаурсного, снятого двумя объективами камеры в системе стереоскопического кинематографа // Мир техники кино. № 4, март-май 2007. С. 5.

бины только один, тогда как в нем не хватает двух: бинокулярной *диспаратности*, т.е. отличия изображений, получаемых левым и правым глазами, и *параллакса* движения, т.е. смещения объектов друг относительно друга при даже небольшом изменении точки зрения зрителя. В стереокино добавляется только первый из них, но не второй (собственно, поэтому термин «стереокино» гораздо честнее, чем 3D, или, как писали в 1950-х, «3-D» т.е. three-dimensional, поскольку в таком кинематографе действительно есть стереопсис, а трехмерности по-прежнему нет). Отметим, что «недостаток» этот весьма условный, аналогичный «недостатку» слов в балете – фундаментальное для всех плоских визуальных искусств понятие композиции строится исключительно на том, что она выглядит одинаково с любого зрительского места (и тем самым подчиняется воле автора, а не зрителя), поэтому добавление к кинематографу параллакса движения было бы не его обновлением, а созданием совершенно нового искусства, основанного на своих собственных принципах. С другой стороны, добавление одной только диспаратности без параллакса приводит к неустранимому недостатку уже без всяких кавычек: зритель в результате ощущает, что «изображение на экране искажается и выглядит неестественным, когда он даже немного смещает вправо или влево свою голову <...>. При этом близко расположенные к зрителю виртуальные предметы смещаются по отношению к удаленным предметам в направлении, прямо противоположном тому, как это происходит в жизни»<sup>4</sup>. В этом отношении, кстати, растровые и прочие безочковые системы, мешающие движениям зрителя, оказываются менее подверженными такому недостатку, что, впрочем, не делает их более удобными.

В частных беседах специалисты по кинотехнике иногда добавляют, что важной причиной хронических неудач стереотехнологии является пренебрежение к ней со стороны кинематографистов: и действительно, даже во время бума начала 1950-х из более чем полусотни стереофильмов только один был снят настоящим крупным режиссером – это был Альфред Хичкок со своей, впрочем, второстепенной картиной «В случае убийства

---

<sup>4</sup> *Комар В.Г., Озеров С.Г.* Получение многокурсного изображения из двухкурсного, снятого двумя объективами камеры в системе стереоскопического кинематографа // Мир техники кино. № 4, март–май 2007. С. 5.

набирайте М». В другие времена художники масштаба Хичкока стереофильмы не снимали, не говоря уже о более значительных фигурах. Одна из основных причин этого равнодушия – очевидно, громадные технологические и творческие проблемы, связанные с производством стереофильмов, причем тяжеленная вдвоенная камера оказывается лишь наименьшей из них: геометрия пространства стереофильма очень сложна, ее особенности приходится учитывать при компоновке любого сколько-нибудь глубинного стереокадра, и в стереокино существует множество подстерегающих каждого художника подводных камней. Самым известным – но далеко не единственным – из них является так называемое отжимающее действие рамки: если какой-либо находящийся в предэкранном пространстве объект случайно или преднамеренно обрежется рамкой кадра, он может неожиданно «перескочить» в пространство, находящееся позади экрана.

Однако если режиссерам сложно снимать стереофильмы, а зрителям, оказывается, не так уж и удобно их смотреть, то самое время зайти с другой стороны и задаться следующим вопросом: а в чем же, собственно, достоинства стереокино? Какими оно обладает положительными качествами, способными компенсировать все перечисленные (а также и многие неперечисленные) недостатки?

В широких зрительских кругах, а равно как и в среде киноинженеров, весьма распространена концепция кинематографа, которую вслед за Андре Базеном можно назвать концепцией «интегрального реализма» или же «тотального кино», в соответствии с которой кинематографическая идея отождествляется «с тотальным и целостным воспроизведением реальности»: кино должно воссоздавать «совершенное подобие внешнего мира – в звуке, цвете и объеме»<sup>5</sup>. К звуку, цвету и объему, очевидно, следовало бы добавить также и запах, вкус, тактильное чувство, чувство равновесия и ощущение пространственного положения частей нашего тела (проприоцепцию), дабы охватить все семь имеющихся у человека чувств, из которых кинематограф способен воздействовать только на два, да и то с трудом: полноценного объемного восприятия звука удалось достичь лишь

---

<sup>5</sup> Базен А. Миф тотального кино // Андре Базен. Что такое кино? М., 1972. С. 50.

в последние десятилетия, а проблемы объемного зрительного восприятия мы сейчас как раз и обсуждаем. Остается лишь воскликнуть вместе с Базеном: «Кино еще не изобретено!»<sup>6</sup> и, глядя на нынешние успехи стереофильмов, возрадоваться очередному многотрудному шагу на этом тернистом пути к сверкающему всеми семью своими рецепторами восхитительному идеалу<sup>7</sup>.

Однако если проблемы отсутствия запахов и прочего сравнительно редко поднимались за сто пятнадцать лет истории кинематографа, то отсутствие звука и цвета *действительно* ощущалось как проблема с самого момента возникновения кино. Есть основания полагать, что и недостаточная объемность (или, как чаще говорили во времена немого кино, «рельефность») киноизображения находилась в том же ряду проблем. Во всяком случае, в многочисленных футурологических рассуждениях 1920-х годов практически всегда будущее кино рассматривается как звуковое, цветное, радиофицированное (т.е. телевизионное) и рельефное<sup>8</sup>. То, что три пункта из четырех сбылись, а четвертый является предметом нынешней дискуссии, заставляет отнести к вопросу серьезнее. Итак, если «тотальная» концепция кинематографа неприемлема, то почему же все-таки звук и цвет были успешно интегрированы в него, и какие следствия вытекают отсюда для стереокино?

Прежде всего следует признать, что в широкой распространенности идеи «интегрального реализма», от которой общее искусство возмание отказалось задолго до возникновения кино (здесь

---

<sup>6</sup> Базен А. Миф тотального кино // Андре Базен. Что такое кино? М., 1972. С. 52.

<sup>7</sup> Проблема «интегрального реализма» в искусстве вообще и в кино в частности в силу богатой истории ее осмысления в теории искусства, несомненно, заслуживает более подробного разговора, чем мы можем себе позволить в этом кратком очерке. Здесь стоит обратиться прежде всего к фундаментальной работе Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия» (*Gombrich E.H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* NY., 1960), а в приложении к кино весьма плодотворный ее анализ можно обнаружить, например, в статье Михаила Ямпольского «Кино «тотальное» и «монтажное» // *Ямпольский М. Язык–тело–случай. Кинематограф и поиски смысла.* М., 2004. С. 26–49.

<sup>8</sup> Например в футурологической монографии *Вадима Фурдуева* «Кино завтра» (М.; Л., 1929), состоящей из четырех глав – по одной на каждое из перечисленных явлений.

характерно, что в первые десятилетия существования кино многие исследователи отказывали ему в праве считаться искусством именно на том основании, что оно, хотя бы и немое и черно-белое, но все равно *слишком близко* к реальности), повинны мы, киноведы. Мы ни к середине XX века, ни к началу XXI не создали сколько-нибудь целостной общепринятой теории кино, так что в результате зрителю не остается ничего иного, как отталкиваться от первой приходящей в голову мысли о кино как о подобии реальности, а киноинженерам так рассуждать естественнее всего просто в силу их основной профессиональной цели – передачи с помощью экранного медиума максимально возможного объема информации. Более того, киноведение само в свое время отдало дань старомодному «тотальному» подходу: примерно так рассуждал бывший когда-то популярным Зигфрид Кракауэр, и, как мы видели, к этой концепции с сочувствием – хотя и со многими оговорками – относился один из крупнейших теоретиков кино Андре Базен. Так что жаловаться на ее неугасающий успех мы не вправе.

Тем не менее киноведение все же создавало и более адекватные концепции кинематографа: уже в первой монографии по фундаментальной теории кино – в не потерявшей и сейчас актуальности книге Гуго Мюнстерберга «Фотопёса. Психологическое исследование» – главный вывод состоял в том, что фильм «рассказывает нам человеческую историю, *преодолевая формы внешнего мира* (курсив мой. – С. Ф.) ... и приспособлявая события к формам внутреннего мира»<sup>9</sup>. Более известный классик кинотеории Рудольф Арнхейм в книге «Кино как искусство» постулировал, что эстетические основы кино следует искать среди «коренных различий между действительностью и кинематографическим изображением»<sup>10</sup>. В целом, не слишком преувеличивая, можно сказать, что, за исключением Базена и Кракауэра, большинство теоретиков прямо или косвенно сходятся на том, что жизнеподобие кинематографа является не его целью, а скорее неким свойством, которое киноискусству следует преодолевать ради собственно художественных целей – чтобы воплощать внутренний мир (Мюнстерберг), чтобы активно воздействовать на зрителя (Эйзенштейн), чтобы отображать некие культурные

---

<sup>9</sup> Мюнстерберг Г. Фотопёса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. № 48, 2001. С. 272.

<sup>10</sup> Рудольф А. Кино как искусство. М., 1960. С. 6.

феномены (структуралисты и постструктуралисты) или же просто для того, чтобы быть искусством (Арнхейм). Какую теоретическую модель кинематографа ни выбирай (кроме «тотальных», разумеется), любой дополнительный элемент жизнеподобия сам по себе не имеет ни малейшего значения, а *значим лишь с точки зрения дополнительных художественных возможностей, которые он создает*. Соответственно, любой такой элемент может утвердиться в киноискусстве только в том случае, когда эти возможности значительны настолько, что перевешивают производственные и художественные трудности, связанные с введением этого элемента в систему киноязыка.

Например переход на звук был оплачен очень большой ценой – как в материальном (например, самая богатая в мире американская киноиндустрия фактически обанкротилась и перешла под контроль банковских клерков, приведших ее к практически конвейерной системе штамповки фильмов и утрате последних жалких остатков творческой свободы), так и в моральном отношении (из крупнейших режиссеров немного кино почти никому не удалось сохранить свое лидирующее положение, а новые масштабные фигуры появились далеко не сразу), но эстетические достоинства звукового кино очевидны. Во-первых, сидеть в полной тишине довольно дискомфортно, так что немое кино, как известно, никогда не было полностью немым, и приход звука позволил ввести и без того существовавшее звуковое оформление фильма в набор средств выразительности, которыми могут пользоваться авторы фильма, а не его показчики. Во-вторых, хорошо это или плохо, но основной вид событий, обыкновенно показываемых в кино, – это диалог, и будет гораздо проще и экономнее (а значит, и выразительнее), если слова этого диалога станут слышны в момент их произнесения. И наконец, главное – с приходом звука в кино добавились громадные собственно звуковые средства, точнее говоря, средства выразительного взаимодействия звука и изображения. Так что в итоге моральные и материальные издержки перехода на звук полностью окупились.

Переход на цвет, не требовавший переоборудования кинотеатров и киностудий и не приведший к многократному увеличению съемочных бюджетов, обошелся киноиндустрии в сумме – по ее меркам – копейки, а выразительные возможности цвета очевидны. Правда, в целом отказавшись от черно-белой гаммы, кинематографисты лишили себя универсального сред-

ства приведения всего изображения к единой тональности и заметно осложнили себе работу по организации каждого кадра как художественного целого, в котором нет ничего случайного и лишнего, и все гармонирует со всем (а такие натуральные цвета, как цвет кожи и цвет неба мало с чем сочетаются идеально), так что автор этих строк не вполне уверен в том, что переход на цвет был для кинематографии благом. Во всяком случае, если считать историю кино своего рода экспериментальным полигоном, показывающим, что действительно полезно киноискусству, а что не очень, то, глядя ретроспективно, можно заметить, что переход на звук и переход на цвет сильно отличаются по своим последствиям для искусства кино. Если приход звука в итоге оказался полезен киноискусству, поскольку глубина и масштаб художественных задач, решавшихся им в 1950–1960-е годы, несомненно, были бы непосильны немому кинематографу (по крайней мере, ничего подобного немое кино и не пыталось делать), то с цветом ситуация сложнее, поскольку после всеобщего перехода на цвет художественная глубина наиболее значительных фильмов вряд ли существенно возросла<sup>11</sup>. Так или иначе, даже если в переходе на цвет и не было особой пользы, большого вреда, по-видимому, не было тоже.

Итак, и переход на звук, и переход на цвет были в конечном счете связаны с приобретением большого количества новых художественных средств, что в одном случае с лихвой окупало очень высокую оплаченную цену, а в другом случае цена не была высока. В случае же стереокино плата за переход на него должна быть весьма серьезной, в чем-то сравнимой с платой за переход на звук – как в смысле непосредственной стоимости (из-за наличия самой дорогой составляющей: переоборудования всех существующих кинотеатров, хотя и не столь серьезного, как в случае перехода на звук), так и в плане усложнения и удорожания

---

<sup>11</sup> Автор вполне отдает себе отчет в том, что этот абзац является весьма рискованным по характеру используемой в нем аргументации, особенно в наше постмодернистское время, враждебное категориям «художественной глубины» – как по форме, так и, можно предположить, по сути. Поэтому, считаясь с реальностью, автор полагает необходимым подчеркнуть, что мысленное изъятие этого абзаца ничего не изменит в логике статьи в целом, так что справедливость ее основных выводов никак не зависит от согласия или несогласия читателя мыслить в непрестижных терминах «художественной глубины».



всего производственного процесса. Какие же присущие стереокинематографу новые средства художественной выразительности способны (или не способны) окупить это? Ответить на этот вопрос на удивление легко, поскольку, в отличие от звука и цвета, о выразительности которых написаны сотни книг, у стереокино специфических выразительных средств довольно мало. Точнее говоря, *их всего два*. И они могут быть исчерпывающим образом проанализированы в одной подробной статье, которая к тому же уже существует.

Это, конечно, статья Сергея Эйзенштейна «О стереокино». Ее начало: «Сомневаться в том, что за стереокино – завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!»<sup>12</sup> – очень любят цитировать адепты технологии «3-D», что представляется довольно неосмотрительным, поскольку с 1947 года, когда была написана статья, завтрашний день уже неоднократно наступил, а стереокино как-то все не может найти в нем своего места. В этой работе Эйзенштейн последовательно отвечает на вопрос, каким «глубоким устремлениям человеческой природы» отвечают два основных специфических средства стереокино – «способность с интенсивностью ... “втягивать” зрителя в то, что было когда-то плоскостью экрана, и не менее реально сокрушительно “обрушивать” на зрителя то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности»<sup>13</sup>. Речь, таким образом, идет о художественном осмыслении двух дополнительных пространств, которым обладает стереофильм в отличие от обычного: помимо собственно экранного пространства (которое в стереокино отличается только тем, что объекты в нем выглядят рельефно), в стереокино существуют также пространства, воспринимаемые как находящиеся, соответственно, за экраном и перед ним – то есть непосредственно в кинозале.

Рельефность экранного пространства сама по себе вряд ли способна создать какие-то выразительные средства, скорее, она, напротив, может только осложнить восприятие кинокомпозиции, плоской по своей природе. Заэкранное пространство (в которое «втягивается» зритель, хотя эта метафора кажется не самой удачной) теоретически могло бы быть выразительным,

---

<sup>12</sup> Эйзенштейн С. О стереокино // С.М. Эйзенштейн. Неравнодушная природа. Т. 1. М., 2004. С. 337.

<sup>13</sup> Там же. С. 343.

однако оно оказывается в довольно парадоксальной ситуации, поскольку наиболее удаленным объектам естественно было бы быть второстепенными, а специальное предназначенное для них пространство, наоборот, их маркирует. Вероятно, заэкранное пространство можно использовать для акцентирования значимости происходящего где-то вдали. Наконец, *выразительность предэкранного пространства* никаких сомнений не вызывает, и именно ей посвятил основную часть своей статьи Эйзенштейн.

Выразительные особенности предэкранного пространства были обыграны в финале одного из бергмановских рекламных роликов начала 1950-х (двухмерных, разумеется), в котором зрители стереофильма наблюдают, как мощющаяся в душе девушка внезапно «поскальзывается на мыле и оказывается реальнее некуда: она целиком вываливается с экрана и падает в объятия пожилого господина, чем доставляет ему колоссальное наслаждение: “Всегда предпочитал трехмерное”, – задумчиво произносит он»<sup>14</sup>. По сути дела, здесь Ингмар Бергман поднимает весьма серьезную с эстетической точки зрения проблему предэкранного пространства – то, что выход в это пространство, в зрительный зал все равно фиктивен. Это не имеет значения для стереокино как аттракциона (вернее, для него это является скорее достоинством, поскольку для всякой игры важно сохранение ощущения, что все происходит понарошку), но для стереокино как искусства это граничит с катастрофой, поскольку в том искусстве, в которое в итоге сформировался кинематограф, *подлинность* происходящего традиционно являлась одной из основополагающих ценностей.

Конечно, для такого условного кино, которое снимал Эйзенштейн, это не проблема, и нет сомнений, что если бы ему довелось поставить стереофильм, то он бы стал значительным явлением – тем более, что Эйзенштейну всегда удавалось художественно осмысливать новые технические средства (достаточно сказать, что он был едва ли не единственным лидером немого кино, которому удалось преодолеть «звуковой барьер», сохранив свои позиции и после прихода звука). Но, вероятно, этот фильм стал бы уникальным явлением наподобие цветного пира опричников, открытия которого оказались практически невоз-

---

<sup>14</sup> *Коскинен Маарет*. Мыльная опера а ля Бергман. Рекламные фильмы «Бриза» // Сб. Ингмар Бергман. Приношение к 70-летию. М., С. 71.

требуемыми другими художниками. Внутри эстетики почти всех остальных серьезных художников кино виртуальный выход в зал вряд ли был бы полезным (попытайтесь себе представить такую сцену у антипода Эйзенштейна – Андрея Тарковского). Поэтому когда им требовалось актуализировать зрителя как непосредственного участника событий, они предпочитали пользоваться более деликатными средствами – вроде взгляда персонажа, направленного непосредственно в камеру (т.е. прямо зрителю в глаза), что обычно не рекомендуется делать именно для того, чтобы зритель не почувствовал себя застигнутым врасплох вуаером.

Сказанное не столько объясняет внутренние причины игнорирования стереокино большинством режиссеров прошлого, сколько демонстрирует его сомнительные перспективы в рамках классической модели киноискусства: огромные материальные и творческие затраты, которым фактически противопоставлено одно-единственное яркое средство художественной выразительности. Причем этого средства и при более благоприятном стечении обстоятельств вряд ли хватило бы для повсеместного распространения стереокино, но в данном случае это единственное средство к тому же оказалось для классической модели неорганичным. Поэтому шансов у стереотехнологии в бурно развивавшемся художественном кино 1950-х (даже американском, не говоря уже о европейском) не было никаких. Для того же, чтобы оценить его нынешние шансы, следует вместо вопроса о причинах провала стереокино в начале пятидесятых задаться вопросом о подлинных причинах того, что эта технология все-таки испытала тогда короткий взлет.

Собственно говоря, фактическая сторона ответа приводит в цитате, с которой мы начали наши рассуждения: падение кассовых сборов, т.е. то, что зритель перестал ходить в кино. Понятно, куда он подевался: в конце сороковых телевизоры заполонили Америку, и уже в середине пятидесятых в США стал стандартным телевизор вполне привычного нам типа – с диагональю 21 дюйм (54 см) и цветным изображением. В 1952 году, впрочем, американское телевидение было еще полностью черно-белым, но было ясно, что это ненадолго, так что с помощью одного только цветного процесса (на который американское кино окончательно перешло в том же 1952 году) и других паллиативных мер, вроде повышения комфортности кресел в зрительном зале, победить телевидение – или хотя бы достойно

конкурировать с ним – было невозможно. Требовался какой-то радикальный маркетинговый ход.

Печальной особенностью высокотехнологичных систем, предназначенных для массового употребления, является то, что истинные их достоинства и недостатки обыкновенно остаются непонятными абсолютному большинству потребителей, которые в результате ориентируются при своем выборе на другие обстоятельства, и поэтому факторы, определяющие судьбу технологии, могут лежать в какой угодно области, за исключением области качества системы. Последние десятилетия принесли нам немало примеров, когда системы сравнительно низкого качества побеждали более качественные системы по одним только маркетинговым причинам – это и видеосистема VHS, и операционная система Windows, и система звуковоспроизведения в кино Dolby Digital (у которой, впрочем, есть определенные эксплуатационные преимущества, но по качеству звука она уступала всем своим конкурентам), и многое другое. Пленочное кино в начале 1950-х оказалось в такой же ситуации, что и проигравшие соперники названных систем: оно существенно превосходило своего телевизионного конкурента абсолютно по всем параметрам качества (разрешающая способность, интервал яркостей, цветовой охват, звуковой динамический диапазон), крайне важным и с художественной точки зрения, но объяснить все это широкому зрителю с тем, чтобы уговорить его встать с дивана и пойти в кино, было безнадежной задачей. Нужна была какая-то одна простая и ясная – пусть даже и ложная, но выглядящая убедительной – идея, и такой идеей оказалась идея *объемности*. Но убедить зрителя, что хорошо знакомое ему обычное кино на самом деле является объемным – во всяком случае, принципиально более объемным, чем телевизионный экран, – было бы непорочно, поэтому понадобилось внедрение новой, более объемной (на самом деле или нет) кинематографической системы<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Следует подчеркнуть, что автор достаточно далек от конспирологических теорий и не считает, что это был заговор кинокомпаний с целью сознательного обмана зрителя – скорее всего, в этой эпохее было гораздо больше самообмана, чем заговора, поскольку многие люди в киноиндустрии действительно думали, что стереокино лучше, чем обычное. Но это не меняет сути дела – напротив, внушить широкой публике собственное заблуждение гораздо проще, чем навязать специально выдуманную идею, в которую не веришь сам.

Стереokino, несомненно, являлось такой системой, но далеко не идеальной – как мы уже отмечали, оно ненамного более объемно, чем обычное кино: из всего множества признаков глубины (их более десятка) все, за исключением двух, работают и в обычном кино, а в стереоформате к ним добавляется лишь один признак из двух оставшихся. Поэтому стереофильм, конечно, выглядит объемнее обычного, но он не идеально объемен, и особенности его объемности, по-видимому, требуют специального привыкания к себе. Во всяком случае, в середине XX века некоторое время казалось, что стереофильмы функционируют совершенно не так, как обычные – о чем свидетельствует, например, «основной закон стереосъемок, впервые в истории кино установленный С. Ивановым в 1937 году: “всякая съемка стереофильма должна производиться с расчетом на заранее известную степень увеличения изображения, то есть на стереоэкран определенных размеров”»<sup>16</sup>. Поскольку в более поздней литературе упоминания об этом основном законе не встречаются, а стереофильмы спокойно демонстрируются на экранах самых разных размеров, разумно предположить, что дело здесь было лишь в неких рецептивных трудностях приобщения к новому, естественным образом преодоленных по мере привыкания к нему.

В определенном смысле можно сказать, что проблема стереokino заключалась именно в том, что оно и в самом деле несколько более объемно, чем обычное, и эта объемность создавала проблему: один действительно приобретенный дополнительный признак глубины имел немалую цену (не только в производстве и показе, но и непосредственно в процессе зрительского восприятия), которую зрители платить не желали. Они хотели без всяких дополнительных трудозатрат вроде привыкания получить ощущение чего-то такого, чего они не могут увидеть дома – пусть это называется словом «объемность», и совершенно не важно, и вправду ли это что-то объемное, или нет. Помешательство на объемности приобрело прямо-таки гротескные черты: например, кинотеатр, в котором в 1952 году был установлен необычный экран с подсвечиваемыми крыльями по краям, рекламировал показы обычных фильмов следующим образом: «Смотрите эту великолепную картину на нашем новом трехмерном экране Synchro». Еще более показательно то, как эту рекламу прокомментировал перед состоящей из киноинженеров ауди-

---

<sup>16</sup> Шепелюк В. Стереokino. М., 1945. С. 83.

торией один из создателей экрана Synchro: «Мы знаем, что это не трехмерное, но я думаю, что если вам случится посмотреть этот фильм, <...> вы будете почти готовы утверждать, что вы видели трехмерный фильм»<sup>17</sup>. Можно сказать, что любое новшество в начале пятидесятых рекламировалось как трехмерное и, что гораздо важнее, оно также и *воспринималось* многими людьми именно таким образом. Соответственно, даже не нужно было вводить сложную и дорогую систему стереокино – достаточно было бы представить хоть что-нибудь новое, и либо назвать это «объемным», либо при желании использовать какой-нибудь другой, более аккуратный, термин: лучше всего подходят «реалистичность» и «эффект присутствия», которые имплицитно также включают в себя и объемность.

Поиски такой новой системы по большей части сосредоточились в области увеличения размеров экрана. Первой попыткой была система Cinerama, с упоминания о премьере которой 30 сентября 1952 года мы и начали свои рассуждения. Эту сложнейшую систему с тремя синхронно работающими проекторами и очень широким экраном особой конструкции, аттестованную авторами обзора новой кинотехники как «эпохальная», можно по праву назвать самым большим пшиком в истории кинотехнологии: огромные расходы на разработку и внедрение, но лишь около полусотни кинотеатров по всему миру, и всего три полнометражных игровых фильма, снятых лишь через целых десять лет после появления системы<sup>18</sup>. Более удобной и в производстве, и в показе была система Todd-AO, использовавшая пленку двойной ширины (65 мм при съемке и 70 мм при показе) и широкий кадр (соотношение сторон 2.2:1), премьера которой состоялась 13 октября 1955 года. Если Cinerama была большим кинотехническим пшиком, то 70-миллиметровое кино – вещь гораздо более серьезная: ее, пожалуй, точнее всего было бы охарактеризовать как самый большой мыльный пузырь в истории кинематографа. Страшно даже себе представить, во сколько этот проект

---

<sup>17</sup> *Schlanger B., Hoffberg W.A. and Underhill Ch.R., Jr. The Synchroscreen as a Stage Setting for Motion Picture Presentation // Journal of the SMPTE. Vol. 58, No. 6 (June 1952). P. 528.*

<sup>18</sup> Это «Удивительный мир братьев Гримм» Генри Левина и Джорджа Пэла «Как был завоеван Запад», сделанный поэпизодно четырьмя разными режиссерами, включая Джона Форда (оба фильма 1962 года) и «Опасные повороты» Юлия Куна (1961) в советской реплике системы, называвшейся «Кинопанорамой».

обошелся киноиндустрии (и сколько действительно полезного на эти деньги можно было сделать), а фильмов в системе Todd-AO и ее аналогах было снято меньше сотни, и в начале семидесятых семидесятимиллиметровое кино вышло из употребления, легко побежденное системой CinemaScope, более известной как широкоэкранный.

Эта система, представленная 16 сентября 1953 года, использует обычную 35-миллиметровую пленку, но более широкий кадр (2.55:1 в первоначальном варианте и 2.35:1 в окончательном – против 1.37:1 в кино обычного формата и в Natural Vision), и поэтому она, получившая прозвище «Синерамы для бедных», не требует ни серьезного изменения технологии кинопроизводства, ни замены кинопроекторов, хотя и, разумеется, нуждается в установке широкого экрана. Почти двукратное увеличение его ширины при незначительном снижении качества изображения устроило киноиндустрию и вполне удовлетворило запросы зрителей на новое, по тогдашней традиции интерпретируемое как «объемное». В наше время очень трудно в это поверить, но в те времена экран двойной ширины действительно часто воспринимался не только как создающий больший «эффект присутствия» (якобы за счет меньшей видимости внешних границ экрана, хотя верхняя и нижняя границы оставались видимыми точно так же, как и раньше), но и в самом деле как более объемный. В те годы широкоэкранные системы «многими авторами приравняются к стереоскопической проекции»<sup>19</sup>, иногда впрямую описываются как обладающие главным специфическим выразительным средством стереокино – выходом объектов в предэкранное пространство (с «панорамного экрана ... актеры кажутся входящими в аудиторию, корабли выглядят подплывающими к первым рядам»<sup>20</sup>), а знаменитый рекламный слоган преподносит CinemaScope как «современное чудо, которое вы видите без очков»<sup>21</sup>.

Ход с очками был точен не только потому, что в нем эксплуатировалась модная тема объемности (предусмотрительно не называемая впрямую), но также и потому, что ассоциирующиеся с аттракционом очки именно из-за этой ассоциации уменьшали

<sup>19</sup> Иванов Б.Т. Стереокинотехника. М., 1956. С. 96.

<sup>20</sup> Цит. по: Bordwell D. Poetics of Cinema. NY.; L., 2008. P. 286.

<sup>21</sup> Cook D.A. A History of Narrative Film, 4<sup>th</sup> ed. NY.; L., 2004. P. 392.

у зрителя чувство «реальности» происходящего – а значит, и ощущение объемности. Поэтому полностью фиктивная стереоскопичность широкого экрана оказывалась вполне сравнимой с подлинной стереоскопичностью стереокино. В результате все получили то, что хотели: киноиндустрия обеспечила себе стабильность при небольших затратах, а зритель получил привычное художественное кино (а не аттракцион) в комплекте с самообманом, что он видит нечто объемное. За несколько лет в большинстве кинотеатров экраны были заменены на широкие, практически все блокбастеры стали сниматься широкоэкранными (в том числе и те, которые изначально были анонсированы как стереоскопические – например «К востоку от рая» Элиа Казана), и стереокино так и осталось аттракционом, среди которых оно к концу 1960-х, впрочем, нашло себе новую устойчивую нишу – фильмы категории X.

\* \* \*

Современная ситуация во многом напоминает ту, что сложилась в начале 1950-х: статьи о стереокино начинаются с победных реляций<sup>22</sup>, сборы если и растут, то в основном благодаря инфляции, телевидение постепенно готовится к переходу на цифровой формат HDTV, гораздо более качественный и к тому же с более широким соотношением сторон (1.77:1). Появился и важный фактор, полвека назад отсутствовавший – а именно, домашние кинотеатры, с помощью которых в бытовых условиях можно добиться качества просмотра, хотя и технически худшего, чем в первозданном кинотеатре, но уже не принципиально худшего с художественной точки зрения.

При этом той свободы маневра, которая была у киноиндустрии середины XX века, у современной индустрии нет: кинематограф уже давно цветной, широкоэкранный и стереофонический, и, по-видимому, прибавить к этому нечего. Все идеи, не требующие серьезных преобразований структуры кино-

---

<sup>22</sup> Например: «Февраль 2007 года стал переломным в истории кинематографа. Сначала вышла статья на целую полосу в журнале Variety, в которой превозносились достоинства фильмов в формате 3D, а несколько дней спустя в передовице L.A. Times прозвучала мысль о том, что студиям следует обратить внимание на возможность использования формата 3D...», и так далее (*Липтон Л.* Новая революционная технология: стереоскопическое кино // Мир техники кино. № 8, апрель–июнь 2008. С. 43).



производства и кинопоказа, судя по всему, были уже исчерпаны в начале 1950-х, и теперь к ним начинает присматриваться и телевидение. И здесь стереокинематограф оказывается пока вне конкуренции, поскольку не использующие очки стереотелевизоры не могут обеспечить большого выхода изображаемого в предэкранное пространство и потому обречены оставаться производящей рельефное изображение игрушкой.

Правда, переход на стереокино, высокочатратный для киноиндустрии, мягко говоря, не слишком полезен для киноискусства, всегда болезненно реагирующего на увеличение стоимости производства, и которому этот переход фактически принесет всего лишь одно-два новых средства выразительности, взамен разрушив сложившиеся культурные традиции восприятия, связанные с плоскостными средствами выражения и стремлением к подлинности показываемого. Впрочем, отношение к этой проблеме искусства кино, прозябающего в фестивальных гетто и не имеющего той поддержки в обществе, которая у него была в 1950–1960-е годы, вряд ли сейчас кого-либо заинтересует. Кино становится все более и более развлекательным, а развлекательное кино – все более и более зрелищным, причем процесс этот идет уже несколько десятилетий<sup>23</sup>. А для зрелищного феномена виртуальный выход объектов из экрана в зал, несомненно, хорош, привкус же аттракционности ему не слишком повредит.

Поэтому, отвечая на вопрос о будущем стереокино, одними лишь историческими аналогиями («тогда не вышло – и сейчас не получится») не обойтись: ситуация теперь совсем другая, и «завтрашний день», о котором писал Эйзенштейн, сейчас, по прошествии более чем полувека, вполне может и наступить. И хотя автор этих строк, как и всякий уважающий себя футуролог, отказывается дать точный прогноз о перспективах анализируемого явления, баланс высокой цены и результата – мизерного

---

<sup>23</sup> Достаточно сказать, что средний бюджет голливудского фильма с 1975 по 2003 год вырос в двадцать раз – с 3.1 миллионов долларов (*Maltby R. Hollywood cinema, 2<sup>nd</sup> ed. Malden (MA), Oxford, 2003. P. 129*) до 63.8 миллионов (*Vogel H.L. Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis, 7<sup>th</sup> ed. NY. etc.: Cambridge, 2007. P. 115*), – и с учетом инфляции это означает, что обычный голливудский фильм 2003 года стоил как *шесть* фильмов 1975-го. Понятно, что далеко не все эти деньги ушли на гонорары звездам (также возросшие за это время лавинообразно), и в основном были потрачены на увеличение зрелищности продукции.

в эстетическом отношении, но существенного в развлекательном – в условиях сильнейшего конкурентного давления таков, что перспективы стереотехнологии сейчас можно оценить как неплохие. Во всяком случае – на первое время, пока она, как и всякий аттракцион, не начнет приедаться.

Более того, успех или неудачу стереоформата можно использовать как удобный индикатор состояния киноискусства: если кино неожиданно начнет активно развиваться как серьезное художественное явление, стереоформат постепенно уйдет в силу своей практически полной художественной бесполезности, а если же этот формат будет широко распространяться, это будет убедительным свидетельством заката киноискусства в классическом понимании этого слова<sup>24</sup>. В конце концов, формат «3D» – это еще не самый плохой могильщик искусства кино, которого можно себе представить.

---

<sup>24</sup> Разумеется, речь не идет о *полной* замене традиционного кино стереоскопическим, но, однако, большое распространение стереоформата неизбежно приведет к дальнейшей маргинализации «плоского» арт-кино, усугубляемой формирующейся привычкой зрителей к рельефному экранному изображению.

*А.А. Новикова*

## **Мифы о советских ценностях на современном российском телевидении**

С момента распада СССР прошло уже почти два десятилетия, однако влияние советских традиций на мировоззрение современных россиян все еще достаточно велико. Ведь большинство россиян (а значит, и большинство телезрителей, что для нас принципиально важно) все еще составляют те, кто родился и прошел процесс социализации в СССР. Образы и образцы поведения, тиражировавшиеся советским телевидением, определили отношение к миру сегодняшних телезрителей. Причем не только старшего поколения телезрителей, но (хотя и несколько иначе) и среднего поколения, которое воспитывалось в советских семьях и училось в советской школе.

В годы советской власти формированием идентичности занимались все общественные институты страны. Они делали это по единой и определенной коммунистической партией программе, сообразуясь с четкой идеологической стратегией. Среди базовых ценностей советского человека называют «социальную справедливость (всем сестрам по серьгам), государственный патернализм (отеческая забота сурового, но мудрого вождя, народ как малое стадо), интернационализм (национальные различия вторичны, первично классовое чувство), атеизм (вера большинства в то, что Бога нет)»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Архангельский А.* Базовые ценности: инструкции по применению. СПб., 2006. С. 29.

В результате целенаправленных усилий сформировалась своеобразная этнокультурная общность «советских людей», объединенная архетипами, мифами, эмблемами, святынями. Она включала в себя людей разных национальностей и культурных традиций, которые должны были строить свою жизнь, ориентируясь на одни и те же ценности. На самом деле эта общность не была ни столь монолитной, как того хотели идеологи КПСС (представления о жизни рабочих, крестьян, интеллигенции различались достаточно существенно), ни стабильной. «Советских людей» в их медиарепрезентации можно объединить в несколько групп. Первое поколение – это герои-революционеры и герои-крестьяне из кинофильмов, чьи образы создавались с верой в возможность полного изменения человека. Второе поколение – плод попыток Сталина «вывести новую породу людей на основе всеобщего милитаризма, службизма, портупейной романтики, начищенных сапог и, по существу, лозунга “наша честь – верность”»<sup>2</sup>. Третье поколение сложилось после «оттепели». К этому времени никаких коммунистических иллюзий уже не было: «Была унылая попытка как-то совместить тоскливый пафос официального “советизма” с попыткой нащупать точки сопротивления нарастающему дрейфу к “несоветскому”. Точки эти были слабые: борьба с “вещизмом”, “мещанством”, дискуссии в газетах на тему “быть или иметь?”, попытки апеллировать к “великому прошлому” октября и гражданской войны»<sup>3</sup>. Сопротивление это было легко сломлено волной гласности, захлестнувшей эфир и сломавшей прогнившую государственную структуру СССР.

Перестройка и развал страны, встреченный многими «советскими людьми» с радостью, достаточно быстро стал осознаваться ими же как серьезная социокультурная травма. Причем формированием новой идентичности институты власти практически не занимались. Не задумывались об этом и средства массовой информации, в частности телевидение. Однако демонстрируя на экране западные (преимущественно голливудские) фильмы, а также кальки западных программ, они все же тиражировали ценности и модели поведения, которые начинали определять

---

<sup>2</sup> Морозов А. «Советское»: архаика и идеал // Социалист, 26.11.2008. Режим доступа: <http://www.socialistinfo.ru/adveritas/83.html>

<sup>3</sup> Там же.

общественное самосознание. Ценности потребительского общества плохо согласовывались с советскими ценностями, жизнь в постсоветской России мало соответствовала образцам гражданского общества. Недовольство населения результатами политики 1990-х годов, ориентировавшей россиян на формирование проевропейской глобальной идентичности, позволило новому руководству страны (в частности В. Путину) на рубеже веков сменить стратегию. В это время стал усиленно конструироваться миф о 1990-х годах как времени «национальной катастрофы». В 2005 году В. Путин заявил, что «крушение Советского Союза было крупнейшей геополитической катастрофой века»<sup>4</sup>. В это же время стала формироваться «Русская доктрина»<sup>5</sup>. А в 2009 году президент Д. Медведев опубликовал программную статью «Россия, вперед!», где подтвердил преемственность этой стратегии.

В ситуации обостренного интереса идеологов государства к советской теме вполне объяснимо любопытство, которое проявляет сегодня к СССР молодежь, родившаяся после его распада. Кроме того, на наш взгляд, интерес к советскому сегодня является отчасти протестным. Его провоцируют процессы глобализации, которые проявляются, в частности, в культурной унификации. Не умея и не желая соответствовать стандартам западного общества, россияне ощущают советское наследие как проявление своей уникальности. Ведь индивидуализм современной культуры противостоит духу советского коллективизма: активность и стремление к успеху – пассивности и покорности судьбе, вера в собственные силы и ответственность за свое будущее не согласуется с государственным патернализмом и т.д. Подобная смена приоритетов не могла не отразиться на психологическом состоянии как отдельных людей, так и общества в целом. Однако и отмахнуться от этих новых для себя ценностей ни бывшие советские люди, ни правители России не могут. Этот конфликт ценностей, который социологи на-

---

<sup>4</sup> Владимир Путин: Крушение Советского Союза было крупнейшей геополитической катастрофой века // «Правда», 25.04.2005. Режим доступа: [http://www.pravda.ru/politics/2005/1/1/1/19687\\_POSLANIE.html](http://www.pravda.ru/politics/2005/1/1/1/19687_POSLANIE.html)

<sup>5</sup> Идеологическая платформа для коалиции общественных патриотических сил России.

зывают «культурной травмой», мы наблюдаем при просмотре телевизионных программ федерального российского телевидения.

### **Симптомы культурной травмы на отечественном телевидении**

Очевидно, что травмирующим фактором стала перестройка и последовавший за ней распад СССР. Теле- и киноэкран наполнили передачи и фильмы, ставящие своей целью разоблачить и разгромить советский уклад жизни. Одним из ярких фильмов того времени стала документальная картина С. Говорухина «Так жить нельзя» (1990). Основной ее лейтмотив – яростное обвинение в адрес государства, которое уничтожило русского человека, унизив его и превратив в алкоголика и преступника. Для подкрепления своей мысли С. Говорухин создал на экране панораму действительности: равнодушные лица убийц, бедствующий милиционер, живущий в коммунальной квартире с двумя детьми, алкоголики, проститутки, даже патриарх Алексий II, единственная, вырванная из контекста, фраза которого звучит как обвинение. В те годы С. Говорухин, как и многие, считал, что нужно разрушить миф о советской России, чтобы на его обломках построить новую, демократическую Россию. А получилось, как позже признался сам режиссер, говоря об этом своем фильме: «Мы стреляли по советской власти, но попали по России...» Попали по человеку, уточним мы. Многие авторы тех лет, руководствуясь благим намерением рассказать правду и только правду, формировали своими произведениями глубоко негативное тушиковое представление о действительности, углубляя и так тяжело переживаемую человеком 1990-х годов, воспитанным на вере в светлое завтра, культурную травму.

Присутствие симптомов культурной травмы подтверждает и анализ телевизионных программ того времени. На телевидении конца 1980-х – начала 1990-х годов доминирующими симптомами культурной травмы<sup>6</sup> были «моральная паника» (проявляется в горячих массовых дискуссиях, спорах, мобилизации чрезмерных социальных движений) и *повышенное беспокойство* (проявляется в вере в мифы и сплетни повышенной тревож-

---

<sup>6</sup> О симптомах культурной травмы см. подробнее: *Штомпка П.* Социология. Анализ современного общества. М., 2008. С. 484–485.

ности). «Моральную панику» демонстрировали практически все публицистические программы начиная со «Взгляда»<sup>7</sup>.

Повышенное беспокойство призваны были погасить (а на самом деле еще больше подогрели), например, суггестивные телесеансы медийных «психотерапевтов» А. Кашпиоровского<sup>8</sup> и А. Чумака<sup>9</sup>.

С середины 1990-х годов количество симптомов культурной травмы в телеэфире начинает возрастать. Массовые дискуссии о прошлом и яростное отторжение этого прошлого сменяются «синдромом ностальгии о прошлом», который в то время чаще проявлялся в форме иронии. Самым ярким телепроектом о Советском Союзе того времени, на наш взгляд, был цикл журналиста Л. Парфенова «Намедни. Наша эра. 1961–1991» (НТВ, 1997). Богатые архивные материалы в передачах иллюстрировали гротескные комментарии ведущего, выставлявшего советских руководителей и простых граждан в качестве глупцов либо чудаков. Видеошутки, подобные оживающим фотоколлажам, в программе Л. Парфенова имели презрительный оттенок. Человек новой России должен был ощутить свое превосходство над самим собой десятилетней давности.

Не менее интересен музыкальный телепроект «Старые песни о главном» (ОРТ, 1995). Можно сказать, это был первый случай на постперестроечном телевидении, когда «советское» предстало не как объект для критики или иронии, а как «потерянный рай». В новогоднюю ночь для разнеженной публики современные эстрадные звезды перепевали советские шлягеры и примеряли на себя роли из советских кинофильмов. Гротеск и фарс не могли скрыть важнейшее послание: советские песни в отличие от современных, говорили о *главном*. И глав-

---

<sup>7</sup> «Взгляд» – популярная телепрограмма Центрального телевидения (ЦТ). Начала выходить в эфир с 1987 года. Молодежная музыкально-развлекательная передача, в условиях Перестройки быстро ставшая публицистической. Ее демократично настроенные молодые ведущие обсуждали в эфире наиболее острые проблемы, которые долгие годы замалчивались советским телевидением. От программы «Взгляд» принято вести отчет истории новой российской телевизионной журналистики.

<sup>8</sup> Украинский и российский психотерапевт, получивший известность в конце 1980-х годов благодаря телесеансам психотерапии.

<sup>9</sup> Телевизионный журналист, экстрасенс. Получил известность в конце 1980-х годов благодаря телесеансам, во время которых «заряжал энергией» воду, кремь, мази и т.д.

ным была не столько любовь, хотя большинство песен действительно было о любви, сколько *вера в светлое будущее*, которая пропитывала эти песни. Именно ориентация на будущее, вселяющая надежду, делала советское мировосприятие таким притягательным. Зрители новогодних мюзиклов с примитивным сюжетом тосковали не по идеологии и не по колхозам, а по мечте, вере в завтрашний день, который будет лучше, чем вчерашний.

Проект «Старые песни о главном», растянувшийся на несколько лет (с 1995 по 2000 год), задал тон первому теледесятилетия 2000-х. Синдром ностальгии о прошлом, «сопровождающийся идеализацией действий некой группы, идентифицируемой как своей, в целях преодоления кризисной ситуации»<sup>10</sup>, уже десять лет эксплуатируется программами различных жанров. Телевидение начала 2000-х годов с его культом развлечения, эскапизмом продолжало сигнализировать зрителям о том, что душевное равновесие нации нарушено. И никакие звездные ледовые шоу («Звезды на льду», «Танцы на льду», «Ледниковый период»), как и «Старые песни о главном», использующие эмоциональный потенциал советских шлягеров и спортивных побед советских фигуристов, не избавили телезрителей от страха перед завтрашним днем.

В телесезоне 2009 года каналы «Первый» и «Россия» продолжили процесс «советизации» эфира, предложив два очень похожих музыкальных проекта «Достояние Республики» и «Лучшие годы нашей жизни». В первой достоинства советских песен обсуждают аудитории разных возрастов. Во второй аудитория выбирает между двумя десятилетиями XX века на основании сравнения советских песен, кинофильмов, персонажей, знаковых событий истории СССР. Аудитория этих каналов поддержала такой продюсерский ход, о чем свидетельствуют стабильно высокие рейтинги как уже старых программ, так и новых ностальгических проектов. Выпуски информационной программы «Время» (Первый канал) – самые советские по повестке дня, по формату, по подбору героев и конфликтов – по данным TNS, регулярно входят в десятку наиболее рейтинговых программ российского телевидения<sup>11</sup>. В десятке самых

---

<sup>10</sup> Штомпка П. Указ. соч. С. 484–485.

<sup>11</sup> Данные рейтингов опубликованы на сайте TNS. Режим доступа: <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/tv>.



популярных развлекательных программ и шоу «Жди меня»<sup>12</sup> (Первый канал), по многим параметрам являющееся наследником советского телевидения. В топ-10 сразу же попало и новое музыкально-развлекательное шоу «Лучшие годы нашей жизни» («Россия»)<sup>13</sup>.

Не оставляет советская тематика равнодушными и продюсеров тех каналов, которые в течение 1990-х годов считали своей главной задачей ниспровержение советских мифов. Прежде всего – это каналы НТВ и Рен-ТВ, претендующие на звание оппозиционных. В 2000-е годы, несмотря на экономические и политические скандалы, сопровождавшие работу этих каналов, равнение на западные стандарты и ниспровержение кумиров прошлого не переставало быть важным содержанием их вещания. Так, 20 декабря 2009 года на канале НТВ в новом ток-шоу «НТВшники» группа ведущих канала (мужчин возраста 30–40 лет) вела дискуссию в студии с гостями-политиками (мужчинами 60–70 лет, преимущественно убежденными коммунистами) о роли И. Сталина в жизни современной России. Программа так и называлась – «Сталин с нами!». Прозападно настроенные молодые журналисты (российский вариант яппи) обвиняли Сталина, пытаясь выяснить, не является ли сегодня сталинизм «нашим кукишом западу». «Старики»-традиционалисты (а в роли традиции выступали советские мифы) доказывали правоту Сталина:

- «Сталинизм сегодня – это русский православный социализм» (В. Квачков<sup>14</sup>);

---

<sup>12</sup> Режим доступа: <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/tv/index.wbp?tv.action=search&tv.regionId=9B17541D-53F1-4092-BD51-83041DDAB639&tv.startDate=23.11.2009&tv.endDate=29.11.2009&tv.raitingNameId=8FF6AFBD-33A4-4C3E-83F2-91B52822DDD3&tv.genreId=6CF93FB8-0BA0-42EB-A6BA-307517B04B45>

<sup>13</sup> Режим доступа: <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/tv/index.wbp?tv.action=search&tv.regionId=9B17541D-53F1-4092-BD51-83041DDAB639&tv.startDate=16.11.2009&tv.endDate=22.11.2009&tv.raitingNameId=8FF6AFBD-33A4-4C3E-83F2-91B52822DDD3&tv.genreId=6CF93FB8-0BA0-42EB-A6BA-307517B04B45>

<sup>14</sup> Полковник ГРУ (Главного разведывательного управления) в отставке, политический и общественный деятель.

- «Если продолжать делать сегодня передачи с точки зрения репрессированных и раскулаченных, ничего хорошего в стране не будет» (Н. Харитонов<sup>15</sup>).

Общественная дискуссия, развернувшаяся в прессе и в Интернете после показа программы, в основном состоявшая из взаимных обвинений и оскорблений сторонников и противников Сталина, еще раз показала, что обсуждение советского прошлого не приводит к общественному консенсусу, а только разжигает страсти. Оно не способно привести к выходу из состояния культурной травмы. Сегодня мы наблюдаем в эфире все симптомы травмы, которые выделяют социологи: *синдром отчуждения доверия* (все чаще звучит в комментариях журналистов, в синхронах мотив недоверия к общественным институтам и отдельным гражданам), *синдром апатии* (проявляется, например, в отказе от участия в выборах), *ориентация на сегодняшний день* (особенно ярко проявляется в различных развлекательных программах, в частности в реалити-шоу), *ностальгия о прошлом* (этой теме посвящена наша статья, поэтому об этом подробнее мы будем говорить ниже), *состояние беспокойства*, *синдром «моральной паники»* (проявляется в забалтывании в ходе дискуссий и ток-шоу реальных проблем). На рубеже 2010 года можно говорить о том, что признаки культурной травмы на отечественном телевидении не уменьшаются, а нарастают. «Советское» предстает на современном российском телевидении в очень разных формах. Это и показ старых советских фильмов на общедоступных федеральных каналах, и множество документальных программ, возвращающих зрителей к событиям XX века и знаковым персонам этого времени (от политических деятелей до киноактеров), и внедрение в контекст вполне современных развлекательных телешоу мифов и образов, отсылающих зрителя к советской действительности.

### **Советское кино и кино о советском прошлом**

Сегодняшние общенациональные телеканалы показывают советские фильмы не так часто, как это было еще десять лет назад. Телекиноиндустрия, производящая сериалы на любой вкус, вполне удовлетворяет потребности телепродюсеров. Советские

---

<sup>15</sup> Депутат Государственной думы, член фракции КПРФ.

фильмы чаще встречаются в эфире нишевых каналов (например «Ностальгия»). И все же в праздничные дни и в моменты важных политических событий нам предпочитают напомнить, что мы – плоть от плоти страны Советов. Мало кого в России может сегодня удивить показ в день окончания Второй мировой войны (в России День Победы) подряд всех серий «Семнадцати мгновений весны»<sup>16</sup> (так было 10 мая 2005 года на НТВ). Но вот создание цветной версии этого сериала (в оригинале черно-белого) и его переозвучивание (премьера май 2009 года, «Россия») вызвало у телекритиков и зрителей оживленную полемику. Время и деньги, вложенные в этот проект, подтверждают твердую уверенность продюсеров в том, что «новая версия» сериала будет востребована сегодняшним зрителем. Не менее любопытный факт – создание современного сериала «Исаев» (о молодости Штирлица). На наш взгляд, это уже не просто ностальгия о прошлом. Это попытка актуализации мифов, находившихся на самой вершине шкалы советских ценностей. Причем начать актуализацию приходится с начала, т.е. с революционных годов, с эпохи гражданского раскола, а продолжать на примере Второй мировой войны. Революция 1917 года на заре Перестройки был вынесен однозначно обвинительный приговор, с которым согласилась и нынешняя власть, сначала переименовав праздник 7 ноября<sup>17</sup> в День согласия и примирения (в 1996 году), а потом и вовсе отменив его (в 2004 году). Не менее однозначно в 1990-е годы прозвучала и тема реабилитации Белого движения. Однако в сериале «Исаев», поставленном по произведениям все того же Ю. Семенова, образы белогвардейцев такие же одномерные, как и в советское время. (Кстати, образы немцев в сериале «Семнадцати мгновениях весны» не были столь плоскими.) Герои прошлого в современной интерпретации сценаристов сериалов или авторов документальных программ чаще всего действуют по логике сегодняшнего дня. И это вполне оправданно,

---

<sup>16</sup> Многосерийный художественный телефильм (12 серий) режиссера Т. Лиозновой (1973) по мотивам политического детектива Ю. Семенова. Главный герой фильма, штандартенфюрер Штирлиц (в исполнении В. Тихонова), советский разведчик, получает задание выяснить, кто из высших руководителей Рейха ведет сепаратные переговоры о перемирии с США и Великобританией.

<sup>17</sup> Годовщина Великой Октябрьской социалистической революции.

так как менталитет россиян изменился в течение XX века столь значительно, что понять людей той эпохи для рядового зрителя оказывается слишком сложно. К тому же попытка серьезного осмысления может не дать рейтинг, обещаемый развлекательным подходом. Поэтому события начала XX века на российском телевидении предстают чаще всего в контексте авантюрных или мелодраматических сюжетов, как это было в сериале «Сонька – Золотая ручка»<sup>18</sup> (2007).

### Документальные передачи

Еще одним любопытным объектом для исследования советского наследия в разных его проявлениях на современном российском телевидении, на наш взгляд, являются документальные программы об истории России XX века. Их анализ дает очень неоднозначную картину самоидентификации современного человека. Наиболее популярная тема – портреты исторических деятелей, чьи биографии легли в основу советской мифологии. В основе драматургии рассказов о советских актерах оказывается мелодраматический конфликт. Их сюжет сосредоточен вокруг любовных историй (например фильм «Жены Высоцкого»<sup>19</sup>, дважды показанный по каналу НТВ в течение 2009 года). В фильмах о советских политиках, как правило, мы видим некую детективную историю, расследование тайн советского прошлого. Вышедший в начале 2009 года фильм «Привет от Кобы»<sup>20</sup> (Первый канал) – детектив, рассказывающий о дореволюционном периоде жизни И.В. Сталина, полный криминальных подробностей.

Таким образом, с одной стороны, современные документальные портретные фильмы о советском прошлом рассказывают о жизни в СССР и о людях, которые должны были руководствоваться при совершении поступков советской системой ценностей, а с другой стороны, авторы этих фильмов ориентируются на стандарты массовой культуры, где цель – любым способом привлечь телевизионную аудиторию. При этом в основе драма-

---

<sup>18</sup> Телевизионный сериал, рассказывающий о знаменитой аферистке и мошеннице начала XX века.

<sup>19</sup> О перипетиях семейной жизни популярного актера и барда Владимира Высоцкого (1938–1980).

<sup>20</sup> Еще один известный псевдоним Иосифа Джугашвили (Сталина).

тургии оказываются формульные жанры: мелодрама, приключение, детектив и другие. В качестве тайн, которые авторы стремятся рассказать зрителям, часто предлагаются не столько подкрепленные документами события, раскрывающие личность героя, сколько сплетни и легенды жизни политиков и актеров. Сомнительные версии при этом подтверждаются реконструкциями, сделанными с использованием метода доку-драмы. Авторы фильмов движутся от одного эпизода из жизни героя к другому, и никакой внутренней связи, способной объединить совершенно разные истории, зрителям проследить не удается.

Так, один из последних фильмов, вышедший в ноябре 2009 года в цикле «Советские биографии» (НТВ), посвящен Сергею Кирову<sup>21</sup>. Он построен на ярких, но часто сомнительных фактах из жизни героя, а то и просто догадках. Сложные отношения с отцом-тунеядцем, мать, умершая от чахотки, благотворительное общество, вложившее немало денег в образование талантливого мальчика, который впоследствии отплатил черной неблагодарностью – украл с завода станок (собственность того самого общества). Став соратником Сталина, С. Киров расстреливал людей тысячами и умер, по версии авторов фильма, от руки ревнивого мужа своей секретарши. Предполагается, что ни у авторов программы, ни у зрителей нет ни малейшего желания поставить под сомнение достоверность шокирующей информации. Ведь главная задача создателей цикла – ниспровержение кумиров, оцененных сегодня как ложных.

С другой же стороны, цикл «Советские биографии» может быть рассмотрен как попытка осознать советское прошлое в документальном, в частности портретном, кино. Не оправдать и не осудить, а понять, чтобы, основываясь на этом новом знании, преодолеть культурную травму. Так, в уже упомянутом выше фильме, посвященном С. Кирову, при всей его «аттракционности» чувствуется желание авторов не просто собрать воедино интересные факты из жизни героя, но через героя увидеть эпоху. Разобраться, почему же мальчик, воспитанный в церковном приюте, став революционером, отдавал приказы расстрелять Крестный ход и репрессировать священников. Но эти ключевые моменты повествования, основываясь на которых было бы возможно понять эпоху, тонут в ненужных подробностях, и как ре-

---

<sup>21</sup> Сергей Костриков (псевдоним Киров), (1886–1937) – революционер, советский государственный и политический деятель.

зультат перед нами не глубокий портрет, а лишь схема человека советской эпохи. Похожая попытка проанализировать значение мифа о Василии Чапаеве<sup>22</sup> для сознания советского человека была предпринята в показанном в середине ноября 2009 года на Первом канале фильме «Чапай с нами». Но этот замысел также утонул в разнообразных конфликтах и сюжетах, которые притягивали авторов, но в результате не проясняли загадку личности героя. Возможно, увлечение аттракционами, захламляющими драматургию, мешает авторам профессионально выстроить повествование так, чтобы оно могло привести зрителя к осознанию своего прошлого и примирению с ним.

История уже постсоветского портретного документально-го кино знает пример создания полноценного экранного произведения, в котором серьезно была осмыслена тема советского человека. Речь идет о фильме И. Беляева «Русская трагедия» (1993). Он был снят через три года после говорухинского «Так жить нельзя», но насколько же отличается взгляд двух режиссеров на еще недавнее советское прошлое. В основу фильма И. Беляева положена история о том, как в годы застоя<sup>23</sup> один из кораблей Балтийского флота поднял восстание. Герой фильма – возглавивший бунт капитан Саблин. Фильм выстроен в форме общественного суда над героем, где судьи, да и авторы фильма, пытаются выяснить, какие мотивы руководили бунтарем: хотел ли он увести корабль в нейтральную Швецию или привести «Сторожевой» в Ленинград и поднять восстание. Большую сложность представляло то, что сам Саблин был давно расстрелян, а большинство документов по делу – все еще засекречены. Всего одна фотография героя и масса свидетельств близких, друзей, матросов с корабля создают очень противоречивый, но глубокий и неоднозначный образ героя. Более того, этот образ позволяет зрителю понять и принять советское прошлое, примириться с ним через героя, который отдал свою жизнь за то, чтобы что-то изменить.

---

<sup>22</sup> Василий Чапаев (1887–1919) – легендарный полководец Красной армии.

<sup>23</sup> Используемое в публицистике обозначение периода в истории СССР, охватывающего примерно два десятилетия (1964–1982).

## Телевизионные шоу

В ряду программ, эксплуатирующих советские мифы, всевозможные шоу должны были бы стоять особняком. Во-первых, такого рода программ не было, да и не могло быть на советском телевидении, ведь стихия шоу, ее философия, на первый взгляд, абсолютно чужды советскому менталитету. Однако более внимательный экскурс в историю советского искусства позволяет нам проследить очевидную преемственность театральных политических зрелищ начала XX века и современных шоу. Театрализованные шествия, театрализованные судебные процессы, театр агитпропа – эти и другие массовые зрелища, популярные в советской России, получили новое воплощение в общественно-политических («Имя Россия») ток-шоу. Западные (в частности британские) форматы, адаптированные к задачам российского телевидения, теряют полифоничность и превращаются в публичное обличение инакомыслящих и утверждение пропагандистских лозунгов.

Так произошло с форматом «Великие британцы» (Би-би-си, 2002), который в отечественной интерпретации имел не культурно-просветительский, а ярко выраженный пропагандистский характер. Для интерпретаторов с канала «Россия» (2008) важным оказался выбор одного-единственного имени, которое могло бы объединить россиян, стать для них знаменем, под которым можно двигаться дальше в светлое будущее. Об этом свидетельствует то, что они не сохранили оригинальное название проекта, назвав его претенциозно и безграмотно с точки зрения русского языка «Имя Россия». Тут имеет значение и включенность в название проекта названия канала «Россия», и акцент на единственном числе слова «имя».

Уже на предварительном этапе при просмотре биографических роликов зрители получали упрощенную информацию о личностях героев. Логика их поступков схематизировалась, подгонялась под архетипические схемы. Элементы формата оставались неизменными (клип-портрет, представление героя его «адвокатом», дискуссия в студии между «адвокатами») независимо от личности обсуждаемого героя, но оценки персонажей, которые давались в клип-портретах, реплики ведущего программировали зрителей на ту или иную реакцию. Так, В. Ульянов-Ленина сравнивали с фараоном, о П. Столыпине сразу сообщали, что он – «достойный» (в начале роли-

ка диктор говорит: «В обычное время выдвигают родовитых и удобных, а в кризисное – достойных»). Суворова называют «настоящим мушкетером», Сталина – тираном. Князь Александр Невский в проекте был представлен как воплощение архетипа Воина/Героя<sup>24</sup>, Петр I как Правитель, И.В. Сталин как Разрушитель. В результате программа «Имя Россия» оказалась разговором о государственной стратегии и создании новой мифологии, базирующейся на устремленности к цели, а цель – усиление государственной власти.

О проблемах современной России спорили и адвокаты «великих россиян» во время телевизионных дискуссий. Не об истории говорили они, а о настоящем и будущем. Это был разговор о ценностях, лишь слегка прикрытый дымовой завесой эпизодов из биографий исторических деятелей. Уже сам выбор звездных адвокатов давал возможность строить гипотезы по поводу результатов голосования, ведь и сами они вполне могли претендовать на роль «отцов отечества». Чем больше публичный вес адвоката – тем больше шансов у героя на победу. Митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл<sup>25</sup>, представлявший Александра Невского, Виктор Черномырдин<sup>26</sup> – Петра I, Никита Михалков<sup>27</sup> – П. Столыпина, Геннадий Зюганов<sup>28</sup> – Ленина, Валентин Варенников<sup>29</sup> – Сталина – все они своей публичной репутацией подкрепляли позиции своих подзащитных. Разумеется, авторы проекта это прекрасно понимали. Отвечая на вопросы зрителей по окончании проекта, ведущий А. Любимов прокомментировал итоги: «Думаю, высокая позиция Столыпина в фи-

---

<sup>24</sup> Архетипы определяются по книге: *Марк М., Пирсон К.* Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов. СПб., 2005.

<sup>25</sup> Ныне Патриарх Кирилл.

<sup>26</sup> Лауреат премии им. Петра Великого 2002 года «за выдающийся вклад в развитие и укрепление Государства Российского», Виктор Степанович Черномырдин еще в 1997 году в качестве премьер-министра РФ выступал в Нидерландах с речью «Петр Великий и современность» (в рамках торжественных мероприятий, посвященных 300-летию визита Петра I в Голландию).

<sup>27</sup> Кинорежиссер, председатель Союза кинематографистов России.

<sup>28</sup> Политический деятель, возглавляет Союз коммунистических партий.

<sup>29</sup> Генерал армии, депутат Государственной думы.



нальном списке связана с популярностью и убедительностью Никиты Михалкова в нашем проекте»<sup>30</sup>.

Роль Никиты Михалкова в проекте вообще была значительна. С самого начала Александр Любимов подчеркивал его функцию как соведущего. Кроме того, на телевизионный проект должен был отсветом лечь бренд фильма Н. Михалкова «12»<sup>31</sup>. Суд над чеченским мальчиком, убившим приемного отца, превращающийся в кино в суд над современностью, над людьми и над властью, парадоксальным образом в проекте канала «Россия» должен был стать самосудом власти (в лице ее представителей – звездных адвокатов). Власть как будто отправляла зрителям послание: «Мы знаем, что все это время мы и те, чьими приемниками мы стали, вели страну к пропасти. Теперь мы теми же руками готовы сменить направление движения». В шоу «Имя Россия» адвокаты изображали условное гражданское общество, которое выбирает условного Царя. Дизайн проекта сигнализировал об этом достаточно явно, иначе как трактовать значимый элемент дизайна программы – вращающийся царский венец.

### **Конфликт ценностей или жонглирование мифами**

Сюжеты, мифы, эмблемы, советизмы могут появляться в программах различных жанров на разных каналах российского телевидения практически случайно, хаотично, просто потому, что они присутствуют в нашей повседневной жизни (как например, памятник «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной на ВВЦ). Но чаще всего они вводятся в программу преднамеренно, выполняя роль двигателя сюжета (как отдельного репортажа, так и целой программы). Конфликтная ситуация, в которой герои телепередачи начинают действовать по советским образцам, или, наоборот, ситуации, когда герои советских мифов

---

<sup>30</sup> Руководитель и ведущий проекта «Имя Россия» А.М. Любимов отвечает на вопросы зрителей по итогам проекта. Режим доступа: <http://www.nameofrussia.ru/interview.html?id=141>.

<sup>31</sup> «12» (рабочее название – «12 разгневанных мужчин») – фильм 2007 года режиссера Никиты Михалкова, ремейк знаменитого фильма американского режиссера Сидни Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» (англ. *Twelve Angry Men*). В центре сюжета – обсуждение двенадцатью присяжными дела об убийстве чеченским юношей приемного отца.

ведут себя как современные клерки, приятно щекочут нервы телезрителям. Эти конфликты становятся «революционным элементом» по отношению к картине мира, которая создается массовой культурой и транслируется телевидением. Очевидно, что желательными для советского человека и человека современного являются разные вещи. Появление на телеэкране героя «из прошлого» заставляет зрителей активизировать «советскую картину мира». Подобные герои часто появляются, например, в шоу «Модный приговор» (Первый канал). Конфликт современной моды и образа жизни с советскими ценностями, воплощенными в стиле одежды (скромно, опрятно, дешево) и в образе жизни (главное – работа, забота о других, а любить себя неприлично, а то и преступно), проявляется в большинстве выпусков программы. Чаще всего он провоцируется и подбором героя, и репликами ведущих и соведущих. Модельеру Вячеславу Зайцеву в передаче отведена роль бесспорного авторитета, мирового судьи, который может позволить себе быть как экстравагантным, так и подчеркнуто традиционным (а иногда и несколько старомодным). Сопровождающие «Модного приговора» – воплощение двух систем ценностей: Э. Хромченко (стандартов потребительского общества), А. Шарапова (семейных ценностей). Причем традиционные ценности (семья, дети, покой и уют) в интерпретации А. Шараповой часто переключаются с ценностями советскими. Советская пассивность в ее интерпретации предстает как умение стремиться к далекой цели, боязнь нового – как трепетное отношение к прошлому:

- «Человеку сложно отказаться от того, чего он добивался долгие годы. И если свою свободу он обрел в занятиях бодибилдингом, то это его право на счастье» (03.09.2009);
- «С помощью одежды человек может оставаться незаметным или, наоборот, привлекать к себе всеобщее внимание. Но искренность – это единственный способ привлечь к себе внимание и заслужить любовь окружающих» (08.09.2009);
- «Не спешите избавляться от всех старых вещей. Возможно, ваше любимое платье когда-нибудь с удовольствием примет ваша дочь» (27.10.2009).

Советский патернализм, в котором были воспитаны героини, органично переплетается с обретенными в 1990-е годы эталонами «американской мечты». Так, в программе от 24.11.2009

слушалось дело «О том, как найти настоящего мужчину». Главная героиня: 36 лет, третий раз замужем. Нынешний брак похож на предыдущие – супруг не принимает участия в семейных заботах, а хозяйство, заработки и воспитание четверых детей – на ней. Она устала от этого, но изменить ситуацию и себя не может<sup>32</sup>. Ситуация, вынесенная для публичного обсуждения, с одной стороны, характерна для советского типа семьи (муж не зарабатывает, не принимает участие в семейных заботах, а женщина безропотно несет на себе все тяготы жизни). С другой стороны, в ней есть вполне современные элементы (три брака – неприемлемый вариант для советского образа жизни, четверо детей – тоже редкость). Сама героиня как будто застряла между двумя жизненными укладами: она носит кроссовки, джинсы и свитера на американский манер, а ведет себя очень по-русски: «Света полностью растворяется в любимом мужчине и может позволить ему многое. Сначала она препятствует, чтобы он принимал участие в домашнем хозяйстве, а потом чувствует, что ей тяжело одной»<sup>33</sup>. Желание самоотверженного служения ближним восходит и к советской традиции, и к традиции православной. Такая двойственность подталкивает всех участников разговора к достаточно жестким оценкам подобного взгляда на жизнь.

Героине другого выпуска (08.09.2009) («Дело о серой мыши с властным характером») 28 лет. Она из семьи военного: «С детства впитала: мужчине – почет и подчинение, а рулить главой семейства можно и исподтишка. Школьным прозвищем “серая мышь” гордилась. Облик выбрала под стать: длинные джинсовые юбки, немодные очки и хвостик. Умеет заслужить авторитет: сначала староста группы, затем дирижер. Руководящую должность сменила из-за любимого. Начальственные интонации могли испортить отношения»<sup>34</sup>. Эта героиня на протяжении всей дискуссии отстаивает советскую систему ценностей, которую впитала с детства, хотя в силу возраста мало что может помнить об этом времени. Однако создатели программы подчеркивают, что она из семьи военного. Субкультура, в которой выросла героиня, более чем многие другие субкультуры пропитана советскими традициями. Девушка с детства привыкла относиться к мужчине с пиететом, а себя рассматривать не как объект

---

<sup>32</sup> <http://www.1tv.ru/dp/si=5726&fi=2487>

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> <http://www.1tv.ru/dp/si=5726&fi=1970>

восхищения, а как друга и помощницу. Это вызывает у экспертов и участников программы явное уважение, но вносит диссонанс в пропагандируемые ими представление о жизни.

- «Я никогда не пыталась выделяться одеждой» (героиня);
- «Маша носит такую одежду, которую не каждая бабушка наденет» (подруга Ирина);
- «При этом она очень интересный человек с высоким интеллектом. Ей не хватает яркой одежды, которая бы отражала ее богатый внутренний мир» (жених Павел);
- «Успех Маши необычен. Она покоряет мужчин не внешним видом, а обаянием, умом» (подруга Татьяна);
- «Для того чтобы удержать мужчину, необходимо постоянно демонстрировать разнообразные наряды, примерять разные стили и играть разные роли» (Эвелина Хромченко).

Чем больше противится героиня новым для себя ценностям, тем более активно пытаются ее переубедить все остальные. Приходится даже прибегать к авторитету ведущего: «Гардероб любой женщины должен блистать разнообразием. Очень опасно выбрать своим эталоном один цвет, один стиль, один фасон. Вы рискуете навсегда остаться в прошлом».

Жить для себя, а не только для семьи; искать свое счастье невзирая на возраст; не уходить с головой в работу; отказаться от стереотипов – таковы наиболее часто повторяющиеся «послания», которые создатели программ передают участникам и аудитории. Собственно, с правильностью такой позиции всерьез никто и не спорит. Большинство зрителей отдают себе отчет в том, что советские ценности, которые якобы пропагандируют телепрограммы разных форматов – это ценности мифологические. Подавляющее число тех, кто сегодня помнит жизнь в Советском Союзе, представители этого третьего из названных нами в начале статьи – унылого – поколения советских людей. Песни же, которые они поют в музыкальных шоу, – это песни чаще всего второго поколения. Что касается идеалов первого поколения, рожденные либеральными мечтами XIX века, они крайне далеки от чаяний людей века XXI. Так что о возрождении советских ценностей в сегодняшней России речь идти не может. Они исчерпали себя еще в конце XX века.

Подводя итоги, следует еще раз подчеркнуть, что обострившийся интерес российских производителей телевизионных про-

грамм к советской теме, безусловно, можно рассматривать как следствие идеологической политики, проводимой правительством. Сегодняшнее российское телевидение при помощи ироничного жонглирования «советскими мифами» в эфире создает иллюзию избавления общества от социокультурной травмы, нанесенной двадцать лет назад распадом СССР. Кроме того, псевдоностальгия по прошлому позволяет не акцентировать внимание аудитории на том, что формирование новой проевропейской идентичности, объявленное в России 1990-е годы, не состоялось. Взамен нее снова провозглашаются призывы искать особый «русский путь» модернизации. Новый вариант идентичности должен уходить корнями в научные и художественные достижения СССР, в идеологию справедливого социалистического общества, очищенную от перегибов сталинизма и бюрократизма брежневского периода. Однако внешне (на уровне культуры повседневности) россияне не должны отличаться от европейцев и американцев, ориентируясь на стандарты жизни, пропагандируемые массовой культурой потребительского общества. Формирование представлений об этих стандартах в России тоже возложено на телевидение. Хотя, на наш взгляд, невозможность такого синтеза очевидна, что подтверждает анализ телепрограмм современного российского телевидения.

*В.А. Колотаев*

### **Фильм Д. Джонса: реквием по гуманистическому проекту**

Судя по отзывам, основная претензия к фильму Данкана Джонса «Луна» (в российском прокате почему-то «Луна-2112») – его вторичность. История Сэма Белла (Сэм Рокуэлл), обслуживающего автономные модули, собирающие ценное топливо гелий-3 и отсылающего его на Землю, скроена по лекалам классики фантастического кино. Зритель даже не самого высокого уровня насмотренности сразу же узнает цитаты из «2001 год: космическая одиссея» Кубрика, «Чужого» Ридли Скотта, «Соляриса» Лидии Ишимбаевой и Бориса Ниренбурга с Василием Лановым в роли Криса Кельвина и «Соляриса» А.А. Тарковского. Некоторые любители кинофантастики вспомнили даже «Москву – Кассиопею» и «Отроков во Вселенной» Ричарда Виктора.

В самом деле, картинка «Луны» рассчитана на узнавание, на то, чтобы зритель сразу же окунулся в знакомую атмосферу. Конструкция космической станции и модель робота Герти (голос Кевина Спейси) списаны у Кубрика, нелады героя с самим собой, появление видений – у Тарковского, тема энергоносителей, доставляемых на Землю, – у Ридли Скотта и Джеймса Кэмерона. Ничего нового, кажется, нет и в истории про клонов. Создается впечатление, что режиссер, переводя изображаемое в план уже виденного, вредит самому себе. Ведь картинка перекрывает доступ к смыслу, обнуляет его в глазах зрителя, замыливая их

едва ли не антикварным космическим реквизитом и заимствованной эстетикой: посмотрели, пережили встречу с узнаваемым, порадовались за режиссера и за его родителей (особенно за папу Дэвида Боуи), а про себя отметили, что фильм трогательный, но ни о чем. Так ли это? Очевидно, нет.

Джонс умудрился своими нехитрыми репликами-ответами вполне тактично подвести черту под целой эпохой размышлений о состоянии деперсонализованного человека, которого было принято либо критиковать, огульно сливая в массу (Бодрийяр), либо защищать от империалистов-эксплуататоров (Маркс, Альтюссер, Бадью). Джонс подвергает рефлексии мировоззренческие установки целых поколений и ненавязчиво показывает, что объяснительный потенциал многих «-измов» безнадежно устарел. В фильме, без намеков на Эдипа, вскрываются научно-популярные, когнитивные и религиозно-гуманистические коды масскульта, к созданию которых приложили руку литературные и кинематографические кумиры Данкана Джонса.

### **Война в заливе была, только нас на ней не было!**

Вопреки заявлениям постмодернистов реальность, в которой оказался космический шахтер Сэм Белл, все-таки есть. Она присутствует в виде горно-обогатительного комплекса, высасывающего изотоп гелия с обратной стороны Луны. От поставок энергоносителей зависит качество жизни на Земле. Работают буровые установки, харвестеры собирают газ. Именно эта реальность создает условия, при которых возможны ощущения всех прочих реальностей даже у тех, кто верит, что никакой реальности нет.

Постмодернисты весьма преуспели в деле распространения антропоцентрического мифа, отменяющего реальность. На ее место была помещена гиперреальность, подчеркивающая условный и конструируемый характер системы вещей-симулякров, окружающих человека. Это та же перспектива гуманистов эпохи Возрождения, только доведенная до предела отмены истины, подлинности. Теперь культура производит сплошные обманки, а совершенно дезориентированный человек потребляет их в немыслимом объеме себе во вред. Найти в этом потоке реальность действительно трудно, и поэтому лучше от нее отказаться. Но все эти отмены никак не отразились на позиции того, кто запускает механизмы символического обмена пустыми знаками и кто время от времени возвещает то о смерти бога, то о смерти

автора, а то и о смерти самого себя. При всем том, сколько бы гуманисты ни хоронили субъекта, он и его вечный спутник Другой возрождаются для очередного шокирующего заявления. Человечек – это звучит гордо!

Решающим поворотом от постмодернизма, провозгласившего устами Бодрийера весть об отмене реальности, стало мало-приятное открытие, сделанное героем «Луны». Оказывается, не реальности нет для нас (мы слишком много о себе думали), а нас нет для реальности. Она-то есть, если Корпорация создает условия автоматизированного бытия Сэма, а вот Сэмов Беллов для нее нет. Точнее, их слишком много, они воспроизводимы, их можно использовать как патроны, заменяемые функциональные детали аппарата. Зачем же разговаривать с запчастью?

Собственно, и Сэма до поры до времени все устраивало. Единственный сосед по лунной базе робот Герти рассказал, а он и поверил, что спутник связи поломался и теперь можно получать информацию с Земли только в файлах с двухнедельной задержкой. Прямой связи с семьей, таким образом, нет. Зато есть трогательные видеописьма, бог знает когда и кем отправленные. Чуть позднее выяснится, что по периметру станции «Саранг» установлены антенные вышки, блокирующие прямой доступ сигнала передающего спутника связи. Средства связи, или, чуть шире, медиа вообще контролируются Другим (Корпорацией, культурой – неважно), а доверчивый потребитель всерьез принимает подобранную для него картинку за реальность и добровольно соглашается жить в ней. Вспоминается Кубрик с его невинной системой телекоммуникации, позволяющей после проверки платежеспособности клиента герою Уильяма Сильвестра разговаривать по видеотелефону с семьей.

Один американский поклонник Бахтина писал, что идея Другого в XX веке овладела умами всех – от Владивостока до Нью-Йорка. Другой знает, что нужно человечеству. У него наготове идеальная модель счастья, для наглядности подаваемая в виде рекламного ролика, представляющего, сколько света и радости приносит компания «Лунар Индастрис» – поставщик чистой энергии – в каждый дом. По контрасту свет для всех обеспечивает в полутьме один. Впрочем, о нем тоже позаботились. Чтобы не травмировать Сэма неприятными новостями, ему не сочли нужным сказать о смерти жены. На самом деле Ева Белл умерла пятнадцать лет назад, а Сэму предлагают даже не монтаж, а клиповую нарезку, где человек, которого давно уже нет, что-то отчаянно пытается сказать мужу.



У Джонса именно спутник связи, символ «глобальной деревни» Маклюэна, превращается в инструмент информационной манипуляции. Однако то, что связь контролируется Другим, ни для кого не секрет. Джонс идет дальше, он показывает, что системы телемедиа не просто скармливают потребителю ложную информацию, выдают кодированный поток за действительность. Медиaposлaнцы, говорящие головы на плазменных панелях станции, так высоко ценят Сэма, что укладывают в инсинератор и превращают в пыль. «Спите спокойно и думайте, как много вы сделали для компании», – лицемерно вещает представитель «Лунар Индастрис». Проблема Сэма в его вере Другому. Он naивно полагает, что его защищает контракт с Корпорацией, что через две недели его вахта заканчивается и он летит домой. Ведь так говорят представители «Лунар Индастрис», называющие утилизатор мусора криoанабиозной капсулой, доставляющей астронавта на Землю в целости и сохранности. Нужно только заснуть с мыслями о том, какой ты ценный для компании кадр. Это реплика-ответ Ридли Скотту, приспособившему под империалистические нужды миф о спящей красавице. Удобная сказка о погружении в сон, чуть ли не в пренатальное, теплое и уютное состояние. Рипли (Сигурни Уивер) ложится в анабиозную камеру с полной уверенностью, что ее найдут и спасут «свои». Другой не подведет. Между тем уже в «Чужом» было ясно, что экипажем готовы пожертвовать, если потребуется, во имя доставки на Землю новых видов жизни. Только режиссер сделал свой правильный в кассовом плане выбор. Спите спокойно, дети Галактики, и ни о чем не думайте, за вас все уже решено. А чтобы не было скучно, посмотрите сон про биодобавку в виде космической рептилии. Хотя наш герой и не просыпался. Ведь мог бы догадаться, куда он летит через две недели. Или эмпирическим путем взять лопату и попытаться счастье в радиотехнике, раскурочить плазменную панель, чтобы убедиться, что там какая-нибудь пленка, поставленная на перемотку видеосистема или флеш-файл. Тогда бы вопрос о реальности отпал – не ее нет для человека, а человека нет для нее.

### **Космическое дитя в межгалактической утробе**

И Тарковский, и Кубрик, и многие другие, с кем сравнивают Джонса, закрепили на экранной плоскости коллективно воображаемого впечатляющую картину мироздания, кото-

рую лишь условно и по чисто техническим признакам можно назвать новой. Кино с энтузиазмом откликнулось на невиданные формы внешнего расширения человека, вынесения вовне его физических и нервных, по Маклюэну, систем. Вместо того чтобы задуматься над произошедшими в конце 1950-х – начале 1960-х годов технотронными изменениями и понять, что на смену внешнему расширению идет импловзивная реакция, взрыв внутрь, массовая культура поощряла художников на адаптацию под новые технические открытия старых моделей, которые уже тогда ничего не объясняли.

Пишущие и снимающие кино фантасты спели человечеству еще одну колыбельную, успокоили коллективный дух, предложили удобную конструкцию мироздания, в которой кроме технических палок-копалок, летающих до иных миров, все осталось по-прежнему, как встарь – лешие, черти, упыри на звездолетах. На сколько бы световых лет ни удалялся человек от Земли, он никогда не сможет открыть тайну мироздания. За пределами познания открывается, как и тысячи лет назад, непознаваемая Вселенная с ее необходимыми атрибутами в виде обелиска, океана, мирового разума, абсолюта, межгалактического сознания, вземной цивилизации, которая чуть поразвитее нашей будет, а то и просто бога, другого во всех возможных модификациях. Словом, проекций внутренних состояний встревоженной научными открытиями коллективной души.

В «Солярисе» Тарковского нужно было послать человека за тридевять галактик, чтобы снять тревогу и вернуться в немного заретушированные образами обойного Возрождения ветхозаветные времена. Совесть, раскаяние, греховность, нехорошее поведение с женщинами, тщеславие, корысть, пьянки на работе, чувство вины, покаяние и в конце концов прощение... особенно тех, кому обещал вернуть после получки, весь этот стародавний реквизит мятущейся славянской души вновь был предъявлен публике в космической упаковке. Благодарная публика разглядела в некоторых сценах себя, умилилась и сделала вывод: путь в космос – это путь к богу, к человеку, к истине.

Кажется, тогда всем понравилась оглушительная новость – за пределами человека все-таки что-то есть. Мы, слава богу, во Вселенной не одни. Судя по всему, мир плавает в Океане (а не стоит на спине черепахи, как думали горячие головы материалистов), который корректирует наше поведение с помощью таких полезных инструментов, как совесть и память. Океан –

это, конечно же, иносказание, символ. Хотя о чем-то подобном догадывались и раньше, например древние иудеи. Но теперь божественное нечто видели в иллюминаторе и даже вступали с ним в непосредственный контакт. Это уже не байки библейских пророков, а показания офицеров авиации, сдававших в училище истмат с диаматом.

Нужно обладать фантазией Жижика, чтобы обнаружить в «Солярисе» психоаналитическую проблематику машины бессознательного желания, которая знает, чего хочет человек, и регулярно, в обход цензуры, поставляет объекты желания, материализуя, например, женщин, с которыми когда-то переспал. В том-то и дело, что человек у Тарковского, слегка поспорив с бездушными рационалистами, возвращается – не сказать бы «регрессирует» – к древнейшему состоянию отношений с инстанцией контроля, которая и распоряжается его желанием по собственному усмотрению. За ренессансной наживкой скрывается патриархальный отец-бог, дающий и забирающий у абсолютно пассивного индивида по своему разумению. Отец в «Солярисе», библейский патриарх, принимающий дерзнувшего, но осознавшего свою ничтожность сына в уютное состояние ожидающего милость: «авось и так дадут, если не дергаться». Обманкой служат плакатные коды западной культуры – Рембрандт и Брейгель, скрывающие неизбывную тоску по архаике, доместрою. С таким же успехом можно было явить миру шаблонных героев Софокла, а еще лучше царя Бориса в скафандре на межгалактическом модуле, галлюцинирующего кровавыми мальчишками. Того тоже мучила совесть, вернее, бог мучил совестью. Не рефлексия по поводу грязных дел, а воля божья определяла выход на сцену убиенного Дмитрия.

### **Этика забвения**

Тарковский эксплуатирует экономически выгодную христианскую модель прощения, которая поощряет в человеке нежелание меняться. Этот миф формирует в нас представление о всепрощающем боге. В общепринятой трактовке «Фауста» Гёте бог простил Фауста якобы за его духовные искания. Тот бросает Маргариту с ребенком, обрекает их на мучения и смерть, но, тем не менее, он оказывается прощенным. Когда речь идет о его душе, вспоминают заступничество преданной Маргариты. Чаще всего забывают о пари дьявола с богом, о мухлеже дьявола. Эта

модель прижилась в литературе («Мастер и Маргарита» Булгакова) и в кино.

Крис Кельвин, немного пострадав за нечистоплотный поступок, в итоге обретает покой и умиротворение в объятиях отца. Нечто подобное происходит с Мастером. Все сочувствуют ему и Маргарите, но не бывшей жене в вечном халатике, суевающейся на коммунальной кухоньке. Сплошная проза! Символичность картины и непроницаемый лик Баниониса так и не дают понять, с какой стати предатель заслужил прощение? Такого рода экономический обмен (грех – страдание – прощение) заставляет подзревать, что раскаявшийся и прощенный грешник готов как ни в чем не бывало вновь пуститься во все тяжкие. Да, произошла перезагрузка, но софт-то остался прежний. Он ничуть не изменился и готов к общению с очередной Хари. Получается, что христианская этика консервирует человека в одном состоянии, не дает ему, отслеживая свои поступки, меняться, препятствует рефлексии и позволяет воспроизводить один и тот же цикл жизни в магически неизменном мире, архитектура которого покоится на идее всепрощающего божества. Если он не осознает или забывает о том, где и с кем согрешил, к его услугам другой божественный инструмент – память, воссоздающая в ярких красках все, как было. Грешите, страдайте, кайтесь и не забывайте о жертвованиях.

Джонс вместо модели греха вводит совершенно нерентабельную модель забвения. Она безоткатна потому, что не дает имяреку второго шанса наследить еще раз. Вместо бога у него Корпорация, охотно принимающая в свое лоно грешников. Вместо иконы – плазменная панель с говорящей головой. Грешник в данном случае Сэм Белл, у которого не складывались отношения с женой из-за того, что он не хотел учитывать ее желания. Ева Белл уехала от него к родителям, предоставив непутевому мужу шанс измениться. Заметим, что она не собиралась его прощать. Главное условие возвращения Сэма в семью – изменение характера агрессивного, вспыльчивого мужа, неспособного контролировать импульсы. Герой решил проблему по-своему – улетел как можно дальше. Благо, нашлось по счастливой случайности вакантное место на станции «Саранг».

В результате нежелания меняться Сэм фактически прекратил свое существование. Его не стало для тех, кого он любил, с кем разделял реальность. Он предпочел жить с образами прошлого, с клиповой нарезкой вместо человека. Отрезвляющий

вывод прост – либо ты живешь в разделенной реальности настоящего, либо ты не живешь вообще, так как никакой жизни в прошлом нет, как нет и самого прошлого. Есть лишь подборка картинок, иллюзия, что назад можно вернуться и начать все с чистого листа. Но в нее верит Сэм, а Компания не без удовольствия и за небольшие деньги поддерживает в нем эту веру, периодически запуская трогательные ролики с образами прошлого, которого нет. На самом деле это не жена умерла, это он умер для жены и дочери. Но ведь он сам себя лишил жизни, жизни в настоящем, в разделенной реальности и оказался в ситуации бесконечной воспроизводимости одного и того же состояния, циклического повтора заложенного культурой опыта. В таком положении индивид ничем не интересуется, все воспринимает как есть, к источникам информации относится не критически, признавая их абсолютный авторитет. Сэм не спрашивает себя о том, что он на самом деле, что он здесь делает. Ему с избытком хватает того, что ему говорят агенты Компании. Жизнь для него – это рок-н-ролл, футбол, разговоры с цветами, сборка игрушечных домиков (воссоздание модели прошлого), откровения с «ребятами» и обязательная фраза «боже, храни Америку», а потом утилизация в инсинераторе и новый цикл.

### **Лунный камень в огород Другого**

Любители кинофантастики не простили режиссеру сцену, когда с помощью робота Герти Новый Сэм находит у разбитого харвестера Старого Сэма и возвращается с ним на станцию. Многим хотелось, чтобы за расчищенным стеклом шлема едва живого астронавта обнаружилась какая-нибудь биодобавка, что-нибудь ужасающе необычное. Но Джонс отказывается играть по этим правилам. Он организует сцену так, что на станции происходит встреча не одного Сэма с Другим, а одного и того же. Встреча с самим собой. Как будто материализовалось его зеркальное отражение. Как будто до этого герой не имел возможности видеть самого себя со стороны и теперь у него возможность появилась.

Такой поворот событий выбивает почву из-под ног тех, кто обвиняет режиссера в ремесленном использовании лекал кинофантастики. Ведь речь в фильме не идет об отношениях между клонами в стиле «Матрицы». Клоны и заход в генную инженерию представляются необходимой условностью, элементом

языка, который позволяет адекватно описывать внутренние процессы преобразования человека. Нет там и слегка приевшейся темы патологического расщепления сознания. Теория множественной личности была освоена кинематографом и доведена до совершенства еще Наннэлли Джонсоном («Три лица Евы»), Хичкоком («Психо»), а потом и Линчем («Малхолланд Драйв»), Финчером («Бойцовский клуб»), Джеймсом Мэнголдом («Идентификация»). Не говоря уже о богатой литературной традиции, связанной с романами «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, «Двойник» Достоевского, «Отчаяние» Набокова, «Три лица Евы» Корбетта Х. Тигпена и Харвея М. Клекли, «Планета Ка-Пэкс» Брюэра, «Бойцовский клуб» Паланика.

Джонс становится неудобным и для тех, кто решится интерпретировать сцену в духе бахтинской теории диалога, где определяющую роль в формировании сознания играет Другой, фигура которого вызывает множество ассоциаций, начиная от совершенно непроницаемого, непознаваемого или божественного Другого до Другого, случайно встреченного на улице или увиденного в зеркале. Уведет по ложному следу и зеркальная стадия Жака Лакана. Для начала разговора эта теория еще кажется вполне уместной. Ведь все происходит так, как будто бы индивид впервые столкнулся со своим зеркальным образом, образом себя. Новый Сэм не может понять, кого же он вытащил из лунохода. Он возмущен, агрессивен, иначе говоря, демонстрирует все признаки зеркальной стадии неприятия себя как Другого. На вопрос, кто это, он получает, как и положено, ответ Герти – это Сэм Белл. Правда, потом ни о каком отчуждении, расщеплении или расколе двух составляющих частей Я речь уже не идет. Новый понимает, что перед ним не Другой, а он сам. Оба Сэма начинают взаимодействовать как части одной личности, стараясь не вредить себе.

У Лакана зримый образ, то, что мы видим в зеркале, представляет собой идеал, который выполняет формирующую функцию гештальта, матрицы, куда устремляется и с чем отождествляется Я индивида, находящееся по эту сторону зеркальной плоскости. Здесь же никто из двух Сэмов не претендует на роль идеала (подлинника). Хотя вначале они конфликтуют из-за того, что каждый считает, что именно он настоящий, а другой – клон. Но выяснения отношений на предмет определения подлинности быстро прекращаются. Они очень быстро понимают, что

никакого подлинного Сэма Белла нет, что оба они клоны, т.е. серийно воспроизводимые культурой индивиды-штамповки. В конце Новый уговаривает Старого лететь с ним на Землю, но тот не выдержит перелета и от идеи отказывается. Он бракует план подsunуть «спасателям» вместо себя убитого клона из тайной комнаты и предпочитает остаться там, где его нашел Новый Сэм. Трогательная сцена прощания, когда Новый несет на руках к месту аварии Старого, может читаться как похороны себя, своего прежнего состояния, при котором личность как таковая отсутствовала. Расставание с собой и перспектива борьбы за себя, за то, чтобы доказать самому себе, кто ты.

### Простое удвоение

Стало быть, речь идет не о появлении Другого (тогда бы это была очередная сказка в духе Тарковского, Кубрика, Лукаса или Спилберга), а о простом зеркальном удвоении, о формальной, лишенной намеков на мистику рефлексии. При простом удвоении и отказе от услуг Другого некое Я превращается в объект самопознания. С момента видения себя Сэм (и Старый, и Новый как одно целое) начинает анализировать свое поведение. Он осознает, что многое из того, что казалось присущим только ему и что характеризовало только его, существовало до него и ему не принадлежит. То, что воспринималось как внутреннее и естественное, в действительности имеет природу внешнюю, искусственную, сделанную, привнесенную извне культурой. Телесные импульсы, память, чувства, ощущения времени – все это уже было до него. Старый Сэм после конфликта с Новым затевает откровенный разговор с Герти. Он, к своему удивлению, узнает, что образы жены и дочери, чувства к ним и воспоминания о прошлом – всего лишь импланты памяти, загруженные и откорректированные программой воспоминания «настоящего» Сэма Белла. Того «настоящего», которого тоже нет.

Столкновение Старого и Нового – повторим, что речь идет об одном человеке, – создает ситуацию рефлексии, в результате которой личность начинает видеть себя и оценивать свои поступки. Сделав себя объектом наблюдения, герой получает возможность распознать те части своей личности, которые были привнесены культурой, социумом, идеологией, религией, корпорацией и пр. В результате критического взгляда на те элементы себя, которые он считал своими и с которыми он отождествлялся, выясня-

ется, что по-настоящему своего у Сэма почти ничего не остается. Такое саморазоблачение, шокирующее открытие, тем не менее, дает возможность видеть источник формирования себя и перевести план наблюдения на культуру как среду, создающую самого наблюдателя. Если видишь себя, то видишь и реальность! Признание того, что он продукт культуры и что у него практически ничего нет своего, не только избавляет от иллюзий на свой счет, но и позволяет абстрагироваться от переживаний (опять-таки не своих), занять метапозицию и выйти из-под власти культуры как системы, воспроизводящей индивидов по одной форме. То есть отказаться от жизни в прошлом, где не было его Я, и попытаться, оценив настоящее, продумать шаги в направлении будущего. Такой ход практически означает выход из ловушки языка, преодоление автоматизма, отказ от проживания не своей жизни. Осознание ограниченности своих возможностей и возможностей управления собой дает Сэму шанс переиграть Корпорацию или хотя бы нанести ей максимальный урон. Однако эту борьбу с Другим не стоит рассматривать как очередной виток борьбы за признание со стороны Другого. Сэм в этом не нуждается. Для него теперь важно отстоять свою легитимность в собственных глазах, используя тот минимальный ресурс управления собой, который у него остается после освобождения от иллюзорных, культурно обусловленных состояний.

Осознание того, что управлять особенно нечем, приводит к стремлению реорганизовать систему отношений с собой и с миром. Речь идет об отказе от прежней модели восприятия реальности. Может ли человек смотреть на мир чистым, непосредственным культурными кодами взглядом? Очевидно, нет. Джонс лишь показывает, что старая модель человека приводит к неразрешимым противоречиям и, по сути, вследствие своей непродуктивности исчерпала себя. Она сформировалась на основе философских построений Декарта о мыслящем субъекте. Я обнаруживается только там, где оно мыслит. Все иные бессознательные состояния (сон, болезнь, потеря памяти), не контролируемые рассудком, рассматриваются не просто как некие отсутствия, пустоты субъективности, а как объекты борения. Есть, правда, беспристрастный наблюдатель, дреманное око мирового разума, оставляющее шанс отслеживать и контролировать спонтанные проявления нашей природы. Ведь если сознание спит и моего Я в этот момент нет, то может случиться все что угодно.



Фрейд значительно модернизировал модель Декарта. Речь даже шла о коперниканском перевороте в понимании человека. Теперь картезианский субъект оказался там, где его раньше не было, – Я там, где Я не мыслю, где есть Оно. Бессознательные проявления говорят о нашем Я больше, чем контролируемое сознанием поведение. Фрейд видоизменяет и декартовского беспристрастного наблюдателя. Вместо недреманного ока мирового разума, которое оставляло надежду на то, что и в бессознательном состоянии возможен контроль, у Фрейда появляется психическая инстанция Супер-Эго, представляющая собой систему моральных ограничителей, сформированных социумом. Это большое и сильное Я – причина наших неврозов – беспощадный цензор, в ведении которого находится маленькое и слабое я, раздираемое желаниями и запретами. Перспективы развития я – становиться большим и сильным сознающим субъектом. От я маленького к Я Идеальному. И опять, как мы видим, появляется модель – идеальное состояние, к которому нужно всеми силами стремиться. Чем больше человек стремится к совершенству, тем больше он впадает в уныние от осознания своего несовершенства. На пути к лучшему теряется то, что есть. И в конце концов утрачивается ощущение себя. Где подлинное, пусть и несовершенное, но мое я?

Благодаря Лакану выяснилось, что никакого Я нет. Есть, правда, бесконечно продолжающийся процесс бессознательных идентификаций человека с феноменами культуры, которые ложно понимаются как проявление субъективности (на самом деле и это оптическая обманка) и которые разоблачаются в процессе психоанализа. Круг, таким образом, замкнулся. У человека в результате самосовершенствования и прогресса ничего не осталось, кроме находящейся в ведении Другого идеальной модели, которой нужно соответствовать, а чтобы соответствовать – нужно бороться с не очень идеальными остатками себя, с неприемлемой реальностью, с собой и со своими желаниями. Но и тут не все гладко. В результате борений и попыток приблизиться к желаемому Другим образом человек окончательно запутался и перестал понимать, а где, собственно, он сам настоящий, где его желания, а где желания Другого? Субъект получился какой-то неустойчивый. Может быть, поэтому его так легко ниспровергать в психоаналитическом, да и в любом другом опыте? Культура настолько нас выпестовала для режима диалога, в котором нужно учитывать множество других точек зрения, что мы ока-

зались не в состоянии отстаивать свою точку зрения. Это тем более трудно делать после того, как нам объявили, что ее просто нет, она иллюзорна.

Джонс, возвращая посткартезианского субъекта с его критическим разумом на место, предлагает прекратить передергивать карты и перестать рассматривать человека сквозь призму идеальной модели, всегда находящейся в руках Другого. Идея несоответствия порождает борьбу за соответствие, бесконечный конфликт с собой, недоверие к себе и страх перед созданием собственных рук. Как раз это несчастливое наследие эпохи Гуманизма преодолевается в фильме, когда Сэм уговаривает Герти помочь ему покинуть медицинский блок и выйти за пределы станции. Если раньше культура пугалась и боролась с «созданиями», с порождениями бодрствующего или спящего разума (начиная с Мэри Шелли и заканчивая не последним в этом списке Кубриком), то теперь человеку ничего другого не остается, как доверять им.

Герти помог Сэму взломать бортовой компьютер и влезть в систему, где хранятся бесконечные файлы с записью утилизации очередного отслужившего свой срок контрактника. Джонс показывает, что человек может рассчитывать только на себя и на плоды собственной деятельности. Наряду с культурой конфликта, также, впрочем, дающей свои богатейшие результаты, действует культура продукта. Она возникает в результате признания себя, доверия к себе и диалога с собой. Идея недоверия к себе должна уступить место идее заботы о себе.

### **Перспектива Джонса**

Сложившаяся в результате встречи двух Сэмов оптика принципиально меняет вмещающие объекты пространство, оно становится многомерным и неоднозначным. Плоскость обнаруживает глубину, появляется перспектива. Станция «Лунар» открывает свои тайные двери. Если у Лакана именно пространство определяет развитие личности – от конфигурации пространства культуры, от структуры гештальта, зависит конфигурация субъекта, – то Джонс показывает, что внешнее пространство лишь до поры до времени оказывает на человека формирующее воздействие. Оно его «делает», погружает в автоматизм только до момента встречи с собой, до того как он начинает видеть самого себя. После того как Сэм начал наблюдать за собой, анали-

зировать свои поступки, размышлять, сравнивать свои состояния и меняться. С этого момента появляется субъект рефлексии. Я сам как объект рефлексии. Теперь уже он начинает «делать» пространство, открывать реальность и взаимодействовать не с подобранной для него Другим картинкой, а с тем пластом действительности, который она скрывала. Вначале нужно увидеть себя, чтобы увидеть реальность.

Оптика великих мастеров начиная, пожалуй, с Амброджо Лоренцетти создает за счет открытия линейной перспективы точку зрения, из которой появляется в эпоху Возрождения стараниями Брунеллески и Альберти великий проект человека, собственно Гуманизм как идея и как модель. До этого такой точки не было. Ее как некую видимую реальность выдумали художники, искусственно сконструировали инженеры-математики. Точка зрения Ренессанса фиксировала наблюдателя в одном неподвижном положении, которое позволяло встраиваться в перспективу и видеть то, чего на самом деле человеческий глаз видеть не мог, т.е. она создавала иллюзию определенного расположения вещей. Возрождение дает человеку законы, по которым создается то, что и как он должен видеть. Между глазом и природой помещается категориальная сетка, которая формирует и предмет взгляда, образ, и сам взгляд самого смотрящего, неподвижного наблюдателя.

Джонс не только делает точку зрения подвижной (в этом для кино ничего нового нет), благодаря чему герои начинают меняться и замечать то, что раньше не замечали, но его перспектива последовательно очищает взгляд от несуществующих объектов. Оказавшись в тайной комнате, Старый и Новый видят бесконечное множество уходящих вдаль стеллажей-криосаркофагов с клонами. Композиционно кадр выстроен по законам линейной перспективы. Но этот перспективный и, надо сказать, отрезвляющий взгляд избавляет их от иллюзий. Именно неподвижная точка зрения проекта Гуманизма, поистине мертвая точка, в которой пребывает столь же мертвый субъект культуры, подвергается здесь расслоению. Причем основная цель процедуры разборки, разрушения иллюзорной видимости, состоит в обнаружении человека, который может находиться за идеологическими наслоениями проекта Гуманизма. Человек обнаруживается не там, где, по Лакану, его обнаруживает формирующий взгляд Другого, – в таком случае он перестает быть сразу после того, как соглашается занять предложенное ему культурой

место, точку зрения, чтобы увидеть открытую Другим перспективу с идеальными формами, – а там, где, как выясняется, исчезает субъект веры. Перспектива Джонса открывает тупик, глухую стенку. Никакого события истины в центре взгляда не обнаруживается. Однако знание, что у комнаты есть стены, позволяет надеяться, что из нее удастся выйти.

## Раздел 4

# ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И ЭСТЕТИКИ

*Ю.Б. Борев*

### **Аксиология. Проблема эстетического и прекрасного**

#### **Теория ценности — неотъемлемая часть философско-эстетических знаний**

Теоретические и прагматические проблемы ценности всегда рассматривались в философии. Наука о ценности отпочковалась от философии в самостоятельную дисциплину в конце XIX века, а в начале XX века обрела свое наименование: «**аксиология**» (греч. *axia* – ценность и *logos* – учение, слово) – учение о ценности. Теория ценности\* всегда была частью серьезной философской системы.

---

\* Статья написана с использованием мемуарно-аналитических материалов проф. Л.Н. Столовичем об истории разработки аксиологических проблем в отечественной науке XX века. Не учесть эти материалы невозможно хотя бы потому, что Столович был в этот период главной фигурой разработки проблем аксиологии в нашей стране. Он проявил удивительную преданность этой проблеме, посвятив ей главные усилия своей научной деятельности. Он глубже всех проник в проблему и дальше всех продвинул ее разработку. Вокруг аксиологических трудов Столовича прошла самая большая теоретическая борьба и полемика в отечественной эстетике второй половины XX века. Наверно, можно было бы зафиксировать «рекорд Гиннеса» – на одну из теоретических книг Столовича было опубликовано свыше двухсот откликов, отзывов и рецензий. Это свидетельство масштабов дискуссии и ее накала. Подавляющее большинство из рецензий содержали отрицательные и резко критические суждения (осуждения!) не только его трудов, но и работ его коллег, придерживавшихся общественной концепции эстетического

Аксиология – 1) общая теория ценностей, философско-эстетическое учение о природе ценностей, их месте в реальности и о структуре ценностного мира, философское исследование природы ценностей; представления о значении ценностей в жизни человека и общества; – 2) теория художественных ценностей, дающая критерии оценки художественности произведения.

Герменевтика и рецептивная эстетика часто преувеличивают значение художественно-смысловых аспектов восприятия произведения, не обращая должного внимания на его оценку. Герменевтика не всегда учитывает аксиологию и ее значение в постижении художественных феноменов.

Аксиология как составная часть философского знания формируется, когда в понятие бытия входят два пласта:

- 1) реальность,
- 2) ценность как сфера человеческих желаний и устремлений.

Задача аксиологии – раскрытие места ценности в общей структуре бытия и установление ее отношения к реальности. А.Ф. Лосев говорил, что аксиология – стала усиленно разрабатываться в СССР в 60-х годах XX века. По мнению Лосева, выявляя ценностную природу эстетического, М.С. Каган, Л.Н. Столович, Н. Чавчавадзе, Ю.Б. Боров вновь сделали актуальным вопрос о специфике эстетических ценностей, о их взаимосвязи с другими классами ценностей, о взаимоотношении эстетического и этического, эстетического и полезного и т.д.

---

(в том числе и моих работ). Вспоминается одна историческая ситуация. Когда Пифагор открыл свою знаменитую теорему, он принес в жертву целую гекатомбу быков. С тех пор когда в науке совершается открытие – быки режут. Это почти закономерность – новую идею в науке современники часто встречают словами «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Однако в следующем поколении ранее осужденная и отвергнутая идея воспринимается как само собою разумеющаяся («а разве может быть иначе»), и она входит в учебники по данной дисциплине. Следует отметить, что дискуссия вокруг проблем аксиологии не оставила равнодушными и ряд иностранных ученых.

В этой статье я как один из активных участников разработки проблемы эстетического и прекрасного и как участник полемики по вопросам аксиологии пытаюсь внести свою лепту в мемуарно-аналитическое рассмотрение этого важного эпизода движения эстетической мысли в минувшем столетии.

Рассматривая разброс взглядов на проблемы аксиологии, Л. Столович говорит, что согласно натуралистическим теориям ценность – выражение естественных потребностей человека и законов природы. Ценность рассматривали в натуралистическом ключе Р.Б. Перри и Дж. Дьюи.

А. Мейнонг и Дж. Сантаяна анализировали ценность с психологических позиций, а М. Вебер и Э. Дюркгейм исследовали ценность в социологическом аспекте.

Столович отмечает, что семиотический анализ ценности осуществили Дж. Мур и Б. Рассел, Л. Витгенштейн и А. Ричардс, Ф. де Соссюр и Ч.У. Моррис.

Аксиология отпочковалась от философии и эстетики и начала формироваться как самостоятельная дисциплина в конце XIX – начале XX века. Разные философские школы предлагали свои концепции ценностей.

Продолжая свой обзор аксиологических концепций, Столович отмечает, что неокантианцы утверждали существование «вечных ценностей» (В. Виндельбанд); феноменологи (Гуссерль, Шелер, Н. Гартман), неотомисты, интуитивисты трактуют ценность внеисторично. У. Эрбан, Д. Пролл, К.И. Люис рассматривают ценность как явление сознания и психологического настроения, как субъективное отношение к оцениваемым объектам. Свою разработку проблем аксиологии предложили феноменологи – Э. Гуссерль, М. Шелер, Н. Гартман, Р. Ингарден, Г. Шпет, М. Дюфренн. Они выявили важнейший принцип аксиологии – интенциональность ценностного отношения. Феноменологическая аксиология повлияла на понимание вопросов ценности в экзистенциализме Ж.П. Сартра, А. Камю, М. Хайдеггера. Аксиологию как часть теологии разрабатывали Г. Марсель, Ж. Маритен, Н.О. Лосский.

Индивидуальная ценность – ценность для меня лично, оцениваемая на основе моего личного неповторимого опыта. В этой оценке принимает участие вся сущность человека. Если личность интегрирована в социум, который, как правило, интегрирован в человечество и в той или иной степени не чужд мировой культуре, то индивидуальная ценность не противоречит общечеловеческой. Между индивидуальной, национальной и общечеловеческой ценностью устанавливаются диалектические взаимоотношения общего, особенного и единичного.

М.О. Гершензон утверждал, что до сих пор в культуре из ценностей творили абстракции самого высокого порядка, более

того, и отношения между личностями построены на отвлечении их качеств от их же сущности: общение оборачивается извлечением пользы (далеко не всегда взаимной), и только любовь может явить исключение. Индивидуальное восприятие, освещенное любовью, родственно подлинному общению с произведением искусства.

В XX веке проблемы ценности становятся высоко актуальными, они оказываются в центре многих философских и эстетических исследований.

Большое значение имел вклад М.М. Бахтина в разработку проблем аксиологии. Он впервые в нашей стране серьезно и концептуально занялся проблемами аксиологии. Его концепция была гуманистически ориентирована. Бахтин писал: «Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека как центра и единственной ценности; все – и здесь эстетическое видение не знает границ – должно быть соотнесено с человеком, стать человеческим»<sup>1</sup>. Человек для Бахтина «ценностный центр». Аксиологическая концепция Бахтина «культурологична» и имеет кантианские истоки. Он считает, что ни один культурный творческий акт не имеет дела с безразличной к ценности, случайной и неупорядоченной материей. Культура, по его мнению, всегда связана с чем-то уже оцененным и упорядоченным, по отношению к чему деятель культуры должен ответственно занять ценностную позицию. Культурная ценность, творческая точка зрения не остается на ступени простой наличности, голой фактичности психологического или исторического порядка<sup>2</sup>. М. Бахтин считает недопустимым разрыв предметного значения и «оценивающего созначения». Как полагает Бахтин, оценке принадлежит творческая роль в изменениях значений. Изменение значения есть, в сущности, всегда переоценка: перемещение данного слова из одного ценностного контекста в другой.

Работы Бахтина, освещающие его аксиологические взгляды, были написаны в 1922–1924 годах и опубликованы лишь в конце 1970-х – начале 1980-х годов. Подчеркивая это, Столович справедливо замечает, что в этих трудах Бахтин пред-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 128. (Работа написана в 1920–1924 гг.; впервые опубликована в 1986 году.)

<sup>2</sup> Там же. С. 29, 44.



восхитил создание общественной концепции и наметил ее контуры. Другими словами, он в своих трудах, как подчеркивает Столович, очертил существенные контуры того, что свершится в нашей эстетике лишь три десятилетия спустя после его исследований. К сожалению, отсутствие аксиологических трудов Бахтина в научном обиходе 1950-х и первой половины 1960-х годов сильно затруднило движение нашей эстетики к современному научному пониманию природы ценностей. Существует совокупность ценностей, которые ценны не для индивидуума и не для какой-либо эпохи, а для всего исторического человечества.

Аксиологический подход к проблемам жизненного бытия и культуры осуществляется во всем творчестве Бахтина, которое эстетически ориентировано и опирается на художественное творчество, на мир эстетического видения. Критикуя формализм в литературоведении, Бахтин вырабатывал эстетические идеи, в основе которых было ценностное понимание эстетического отношения человека к миру и понимание ценностной природы самого искусства. Концепция Бахтина – эстетическая философия, акцентирующая проблемы аксиологии<sup>3</sup>.

Многим сферам культуры XX века присущ культурно-ценностный релятивизм – представление об относительной значимости культурных ценностей, неопределенность и чрезмерная подвижность оценок художественных произведений.

Что же такое ценность? Различные ответы на этот вопрос дают разные теоретики. Т. Гоббс полагал, что ценность человека, подобно всем другим вещам, есть его цена, т.е. она составляет столько, сколько можно дать за пользование его силой, и поэтому является вещью не абсолютной, а зависящей от нужды в нем и оценки другого. И даже достоинства человека есть не что иное, как его общественная ценность, т.е. та цена, которая дается ему государством<sup>4</sup>.

Кант сопрягает понятия «ценность» и «культура», отмечая, что культура, «собственно, состоит в общественной ценности человека»<sup>5</sup>. Кант заложил «культурологическую» традицию в аксиологии, акцентирующую связь ценности и культуры. Эту

<sup>3</sup> Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 128.

<sup>4</sup> См.: Гоббс Т. Соч. Т. 2. С.66–67.

<sup>5</sup> Кант И. Критика эстетической способности суждения. Соч. в 6 т. М., 1965. Т. 5. С. 11.

традицию разрабатывали многие теоретики. Г. Риккерт сопрягает ценность с культурой. Культура для него – совокупность общезначимо ценных объектов. Риккерт отмечает четыре вида ценностей: логические, эстетические, этические и религиозные<sup>6</sup>. Для Макса Шелера «ценности культуры» («духовные ценности»). Они отличаются от витальных (жизненных), от ценностей цивилизации (полезные ценности), и от религиозных (священные ценности). Шелер провел классификацию ценностей: духовные и ценности культуры подразделяются на ценности наслаждения, пользы, витальности (жизни) и религии. В иерархии ценностей ценности культуры занимают второе место после религиозных и подразделяются на эстетические (красота и безобразность), этические (правое и неправое) и познания (истинное и ложное)<sup>7</sup>.

Появились в 1960-е – 1980-е годы философские работы по теории ценности В.П. Тугаринова, Н. Чавчавадзе, О.Г. Дробницкого<sup>8</sup>. Эти философские исследования ценности оказали плодотворное влияние на эстетику. Н. Чавчавадзе писал: «Культура – понятие в первую очередь ценностное», культура «не что иное, как мир воплощенных ценностей»<sup>9</sup>. «Культурологическую» аксиологию проповедует и С.Л. Франк: «Осуществляемые в общественно-исторической жизни ценности в своей совокупности составляют культуру. Она основывается на вере в объективные ценности и на служении им»<sup>10</sup>. Н.А. Бердяев отмечает, что ценности культуры порождаются творчеством. Культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть – осуществление новых ценностей. По Бердяеву, ценности культуры восходят к основной ценности, определяемой природой идеала, характерной для каждого типа культуры, ограниченной историческими рамками. Свобода – одна из неоспоримых общечеловеческих ценностей, однако свобода не абсолютна. Бердяев прокламирует ценность индивидуализма<sup>11</sup>. Согласно

<sup>6</sup> См.: Риккерт Г. О системе ценностей // Логос. Т. I. Вып. I. М., 1911. С. 62.

<sup>7</sup> См.: Scheler M. Vom Ewigen im Menschen. Lpz., 1921.

<sup>8</sup> См.: Дробницкий О.Г. Проблема ценности в философии. М., 1966.

<sup>9</sup> Чавчавадзе Н. Культура и ценности. Тбилиси, 1984. С.38.

<sup>10</sup> Франк С.Л. Смысл жизни // Вопросы философии. 1990, № 6. С. 89.

<sup>11</sup> См.: Бердяев Н.А. Философия свободы. 1911; Смысл творчества (Опыт оправдания человека). 1916.

Андрею Белому, ценности опираются на культуру, которая творит сумму практических ценностей. История культур – история проявленных ценностей. Ценности – продукты человеческого прогресса. Культура превращает жизнь в материал, из которого творчество куёт ценности<sup>12</sup>. Г. Шпет утверждает, что культура – совокупность ценностей. Природа обретает смысл, в том числе и эстетический, только в контексте культуры<sup>13</sup>. Федор Августович Степун (1884–1965) разделял ценности на два типа: предметные ценности свершения (т.е. культуры) и ценности состояния (т.е. «жизнь как таковая»)<sup>14</sup>.

Возможна нулевая ценность – отсутствие значения явления или предмета. Так, например, понимание возможно только при наличии мысли. Болтовня же, с точки зрения герменевтики, имеет нулевую ценность.

Характерно для религиозной этики трактовать ценность как доминанту свободы. Согласно П. Флоренскому, культура – целевая система средств осуществления ценностей, служащая предмету веры<sup>15</sup>. А.Ф. Лосев отмечает, что красота есть не просто жизнь. Красота, ценность – осуществленная жизнь. Ценность – это не плоское, пустое бытие, а бытие перспективное, указывающее, что тут выполнена известная норма<sup>16</sup>.

Еще одним типом подхода к аксиологии, по мнению Столовича, стали «витальные» концепции. Ницше сущность ценности усматривал в ценности живейшей жизни. Ингарден, Н. Гартман, Мюнстерберг выделяли класс «витальных ценностей». Согласно С. Дюмулье, ценность литературы исторична и основывается на опыте, который читатель извлекает из произведений. Согласно Владимиру Соловьеву, сама по себе жизнь может рассматриваться как ценность. Лосский исходил из убеждения, что любое содержание бытия есть положительная или отрицательная ценность не в своем отдельном качестве, а всем своим бытийственным содержанием<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> См.: Бельый А. Символизм. 1910. С. 2, 5, 6, 10.

<sup>13</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 348.

<sup>14</sup> См.: Степун Ф.А. Историософия В. Соловьева (докторская диссертация) 1910. С. 186–194.

<sup>15</sup> Флоренский П.А. Автореферат (1925/26) // Вопросы философии. 1988, № 12. С. 114.

<sup>16</sup> См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 2. М., 1969. С. 277.

<sup>17</sup> Лосский Н.О. Типы мировоззрений. Париж, 1931. С. 31.

Еще один тип ценностей – социокультурные и функциональные. Г.Г. Коломиец определяет ценность как положительную значимость явления для человека. Ф. Значецкий и Т. Парсон считают, что ценность – средство выявления связей социальных институтов. Социальная система предполагает существование всеобщих, всеми принятых ценностей. Эти концепции ценности не учитывают общественные противоречия и различные взгляды и установки различных социальных групп.

Я провел беглый обзор различных точек зрения на ценность, во многом опираясь на исследования Л. Столовича. Теперь сформулирую свой взгляд на проблему.

Ценность – сфера свободы; явление, имеющее широкую социальную значимость. Ценность – человеческое, культурное, социальное значение предметов человеческой деятельности, общественных отношений и втянутых в них природных явлений. Ценности могут быть положительными и отрицательными. Эстетические ценности отражают значимость предмета для человечества как рода. Эта значимость – результат деятельности человека, втягивающей в свою сферу (в сферу культуры) все более и более широкие круги мировых явлений. Эстетическая ценность – общечеловеческая значимость предмета.

Эстетическое – это общечеловеческая ценность. Политика рассматривает явления с точки зрения их значения для отношений между государствами, народами и классами; философия – с точки зрения их значения в системе мироздания; религия – в их отношении к Богу; право – в их отношении к существующим в обществе юридическим нормам человеческой деятельности, этика – в их значении для отношений между людьми в конкретном обществе. Для эстетики же явления существуют в их общечеловеческом значении. Человек всякий раз исходит из исторически определенного социального опыта. Однако именно эстетическое отношение (наиболее полно осуществляемое в искусстве) позволяет человеку освоить социальный опыт в личностных и духовно-культурных формах и извлечь из него общечеловеческое. Эстетически оценивая явления, человек определяет меру своего господства над миром. Эта мера зависит от степени свободы человека по отношению к окружающим его явлениям, что в свою очередь обусловлено степенью их освоенности. Уровень развития общества определяет уровень свободы человека и то или иное значение для него естественно-природных свойств предметов. Соотношение общечеловеческой значимости пред-

метов и меры их освоенности (= степень свободы человека) определяет многообразие эстетических свойств. Другими словами, эстетическое проявляется в разных формах (прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое) в зависимости от меры и характера освоенности человечеством данной сферы жизни. Расширение общественной практики человека влечет за собой расширение круга эстетически оцениваемых явлений и рост многообразия эстетических свойств.

Проблемы аксиологии включают в себя вопросы о ценностной определенности, о ценностной системе, о взаимоотношении понятий ценность – значение – оценка. Аксиология не может существовать как научная дисциплина без развитой системы аксиологических категорий, таких как мера, идеализация, идеал и др.

Национальные культуры вносят в общество исторически обусловленные ценности. Деление на доброе и злое, божественное и дьявольское, небесное и земное, духовное и телесное, идеальное и материальное характерно для средневековой идеологии и определяет художественную концепцию рыцарского романтизма. В нем нет полутонов. Ни одна эпоха так остро не поляризовала противоположности при трактовке мира. Даже классицизм, четко деливший персонажи на идеально положительных и абсолютно отрицательных, мог бы позавидовать «черно-белому» мышлению Средневековья.

Культура вырабатывает ценностную систему и исторически обусловленную иерархию ценностных предпочтений. В литературе и в искусстве ценностная система позволяет выделить из общего арсенала художественной культуры классику, очертить круг произведений, входящих в письменную отечественную, или всемирную, или региональную (например англо-американскую) научную историю литературы. Ценностная система помогает критике определить рейтинг и место произведения в художественном процессе. В ценностную систему современной культуры художественное явление входит после прохождения критического анализа и апробации методами научной рефлексии.

Ценность – значение – оценка – это связка аксиологических понятий, образующая триединство, в котором каждое понятие легко перетекает в другое. При этом ценность – объект, обладающий эстетическими свойствами, значение – отношение этого объекта к потребностям человека, оценка – аксиологическая операция, определяющая ценность и значение объекта.

В аксиологии одной из главных категорий является категория меры. *Мера* – выявляемая в процессе освоения мира возможность предмета так или иначе служить человеку; плоскость пересечения природных особенностей предмета и исторически обусловленных потребностей человека, отражающих общечеловеческие интересы. Мера – соответствие природных свойств предмета потребностям и возможностям человека как исторического существа, представляющего человеческий род. Пифагор говорил: «Мера – это когда ничто не в тягость».

Критик К. Зелинский полагал, что мера – идея целенаправленной организации, заложенная природой. Однако у природы нет внутренней цели. Роден, творя из куска мрамора «Маленькую фею вод», действовал вовсе не в соответствии с идеей целенаправленной организации, якобы заложенной в самом мраморе. Никакая целенаправленная эволюция мрамора никогда бы не родила ни тех целей, ни той меры, в силу которых под рукой художника камень стал скульптурой. Роден создавал «Маленькую фею вод», «отсекая все лишнее» от куска мрамора. Это и было поиском внутренней меры природного материала в его сообразности с общественными потребностями человека. Из этого куска мрамора нельзя было бы сделать чайную ложку или изложницу для заливки металла – такое употребление природного материала не соответствовало бы его мере. Мера – выявляемая в процессе освоения мира возможность предмета так или иначе служить человеку.

По Гегелю, мера – «количество, определяющее качество». Художественное качество произведений обусловлено организованностью, согласованностью, стройностью, соразмерностью всех его количественных сторон (величина в пространстве или во времени, пропорции, ритм, элементы формы). Учет меры, присущей каждому предмету, Маркс рассматривал как непрременное условие формирования его «по законам красоты». В искусстве мера определяется закономерностями строения произведения, обнаруживаемыми в процессе творчества. Она связана также с закономерностями эстетического восприятия. По словам Аристотеля, «прекрасное состоит в величине и порядке: потому-то не может быть прекрасно не слишком малое животное... не слишком большое», так как это препятствует восприятию его единства и целостности. Мера предполагает точность выражения в каждом элементе формы произведения определенной грани его содержания, а также необходимость и достаточность

именно этих элементов для создания художественного целого. Меру нарушает все то, что может быть устранено из произведения без ущерба для его художественности.

Идеализация – одна из категорий аксиологии. Идеализация – заслуженное или незаслуженное придание предмету высшей степени ценностного статуса, нормы или недостижимого образца. П. Флоренский говорил, что всякий фасовый портрет композиционно относится к разряду икон и, следовательно, в замысел художника должна входить идеализация изображаемого, возведение его к божественной норме. Поэтому внутренне противоречиво прямое изображение, коль скоро оно не допускает венчика вокруг лица.

В числе коренных категорий аксиологии следует назвать *идеал*, *эстетический идеал* (фр. *idéal*, от греч. *idea* – идея, первообраз). Этот термин восходит к работам И.И. Винкельмана и Г.Э. Лессинга, а еще ранее Аристотель заметил, что в искусстве жизнь может изображаться такой, какой она должна быть, т.е. как осуществление идеала.

Идеал – высшая ценность, критерий, привлекательная цель и мыслительный желанный прообраз эстетической и художественной деятельности, выраженные в конкретно-чувственной, образной форме. Эстетический идеал – образное представление о желаемом, художественное изображение прекрасного как должного. Идеал – действенная, организующая сознание людей духовная сила, объединяющая и мобилизующая их вокруг решения исторически назревших задач.

Средневековье выработало образ, воплощающий трансцендентный женский идеал Мудрости и Доброты – образ Мадонны. На Руси господствовало учение о Софии и софийная идея. Эти идеалы одухотворили всю культуру Средневековья. В Италии идеал «вечной женственности» был воплощен в Беатриче, которую воспел Данте, а позже в Лауре, которую воспел Петрарка. Эти идеалы одухотворили культуру Возрождения.

По мнению Б. Спинозы, в природе нигде не существует не только идеального, но даже и должного: есть только необходимое.

Классицизм подчеркнул связь эстетического идеала с правдой жизни: Буало считал, что прекрасно только то, что истинно.

Явления, не имеющие образно представленной цели, не могут иметь идеала. Единственным существом, действующим по «внутренней цели», является человек. В животном внутренняя

целесообразность осуществляется бессознательно и потому не обретает форму идеала, особого образа цели.

Кант связал понимание идеала с осознанием «внутренней цели». Согласно Канту, идеал как воображаемое (достигнутое в воображении) совершенство человеческого рода характеризуется полным и абсолютным преодолением всех противоречий между индивидом и обществом, т.е. между индивидами, составляющими «род». Таким образом, осуществление идеала совпадало бы с концом истории. В силу этого идеал, по Канту, принципиально недостижим и представляет собой только «идею» регулятивного порядка. Он указывает скорее направление на цель, чем задает образ самой цели, и потому руководит человеком скорее как чувство верного направления, чем как ясный образ результата. Такое понимание идеала близко восточной категории *дио* (путь, по которому должна идти личность или общество). По мнению Канта, «идеал красоты» – высший образец и прообраз вкуса.

Только в искусстве идеал может и должен быть представлен в виде образа – в форме прекрасного. Идеал науки («чистого разума») задается в виде принципа «запрета противоречия», моральный идеал («практического разума») – в форме категорического императива. Ни там, ни здесь наглядно представить себе состояние, соответствующее идеалу, нельзя, ибо оно неосуществимо в течение сколь угодно длительного, но конечного времени. Поэтому и жизнь идеала допустима только в искусстве.

Идеи Канта получили развитие в работах Ф. Шиллера, И.Г. Фихте, Ф.В. Шеллинга и немецких романтиков.

Г. Гегель полагал, что кантовское представление об идеале слабое и бессильное, развенчал его как абстракцию, выражающую на деле один из моментов развивающейся действительности «духа» (т.е. истории духовной культуры человечества) и противопоставленную другой такой же абстракции – «эмпирической действительности». Последняя же якобы принципиально враждебна идеалу и несовместима с ним. Идеал становится у Гегеля моментом действительности, образом человеческого духа, вечно развивающегося через свои имманентные противоречия. Идеал преодолевает свои собственные порождения, свои «отчужденные» состояния, а не изначально внешнюю и враждебную ему «эмпирическую действительность». Искусство – проявление идеала прекрасного в конкретно-чувственной образной форме. Чувственное созерцание свойственно и специфично искусству. Гегель против понимания «красоты форм в качестве



идеала». Э. Ильенков дает точную теоретическую характеристику гегелевских представлений об идеале. Он говорит, что идеал определяется Гегелем в духе традиций немецкой классической философии как наглядно созерцаемый образ цели. Осуществление идеала как «прекрасного» относится Гегелем, однако, к эпохе античного «царства прекрасной индивидуальности». Гегель считает буржуазное развитие культуры завершением социальной истории людей. Теоретически увековечивая капиталистическое разделение труда, Гегель полагает романтической мечтой, т.е. реакционным идеалом, идею всестороннего и целостного развития индивида. Ильенков отмечает, что у Гегеля идеал оказывается скорее образом прошлого человеческой культуры, нежели образом ее будущего.

Эвальд Ильенков говорил, что проблема идеала была обстоятельно разработана в немецкой классической философии. Любая ступень развития предстает как частично реализованный идеал, как фаза подчинения эмпирии власти мышления, силе идеи, творческой мощи понятия, т.е. коллективного разума людей, объединенных вокруг идей. В виде идеала всегда оформляется образ конкретной цели деятельности человечества на данной ступени его интеллектуального и нравственного развития. Ильенков подчеркивал, что в составе идеала действительно предстают наиболее острые и назревшие всеобщие противоречия. «Дух» всегда осуществляет наличные проблемы, а не абстрактно-формальную цель «абсолютного совершенства», представляемого как неподвижное и лишённое жизни состояние.

Для Белинского, Добролюбова, Чернышевского эстетический идеал – неперемнная составляющая творчества, средство оценки явлений действительности и ее преобразования.

К. Маркс и Ф. Энгельс впервые поняли идеал с точки зрения отражения в головах людей противоречий развивающейся социальной действительности. В виде идеала в сознании всегда своеобразно отражается противоречивая социально-историческая ситуация, чреватая назревшими, но не удовлетворяемыми потребностями более или менее широких масс людей, общественных классов, групп. В виде идеала эти группы людей и создают для себя образ такой действительности, в рамках которого гнетущие их противоречия представляются преодоленными, «снятыми», и действительность изображена «очищенной» от этих противоречий, свободной от них.

## Проблема прекрасного в истории эстетики (краткий образ)

Аксиология всегда взаимодействует с эстетической теорией прекрасного. Восторгаясь красотой женщины, Б. Пастернак писал:

Любить иных – тяжелый крест,  
А ты прекрасна без извилин,  
И прелести твоей секрет  
Разгадке жизни равносильна<sup>18</sup>.

Секрет красоты – секрет жизни. Весенним днем 1848 года смертельно больной Гейне вышел на сияющие солнцем улицы Парижа. Преодолевая слабость, он добрался до Лувра и остановился перед мраморной Венерой Милосской. Прощаться с жизнью поэт пришел в сокровищницу искусства: расставаться с жизнью для него значило расставаться с красотой.

Тайна красоты тревожит человечество века. Множество суждений о ней было высказано в истории.

Одну из самых ранних концепций прекрасного предложили древнегреческие натурфилософы. У них не было ни тени сомнения в объективном существовании мира и в реальности его красоты. Для них прекрасное – космическое совершенство, всеобщая гармония Вселенной. В их учении в единстве выступает эстетическое и космогоническое. Вселенная для древнегреческих натурфилософов – космос (слово это означает одновременно: мироздание и украшение, наряд, красота, порядок, гармония. Не случайно слово «космос» имеет единый корень со словом «косметика»). Зачатки даже таких далеких друг от друга наук, как космогония и эстетика, были слиты, и отсутствовали резкие границы между научным (стихийно-диалектическим) и художественным мышлением. Взгляды древнегреческих натурфилософов положили начало большой эстафете теоретической преемственности.

Эстетическое было осознано как самостоятельная и основополагающая для аксиологии и для всей системы эстетических знаний категория только во второй половине XX века. До этого разработка коренной категории эстетики прекрасного предвосхищала теоретическое осознание и появление эстети-

---

<sup>18</sup> Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 165.

ческого (эстетических свойств). Эстетическое – метакатегория, т.е. самая широкая и фундаментальная категория эстетики. Она отражает то общее, что присуще прекрасному, безобразному, возвышенному, низменному, трагическому, комическому, драматическому и другим эстетическим свойствам жизни и искусства. Какова же природа эстетического и наиболее близкого к нему прекрасного? Выяснение этого предполагает ответы на вопросы: каков объект эстетического отношения? какова роль человеческой деятельности в его бытии? как связано эстетическое с полезным?

На эти вопросы в истории эстетики предлагались разные ответы.

Отождествление эстетического с пользой свойственно тем мировоззренческим течениям, которые обобщают опыт сознания, не постигшего еще своей духовной природы, однако уже освоившего сферу практических интересов и погруженного в мир предметов. Концепции, трактующие эстетическое как бесполезное, наоборот, развивают понимание эстетического как глубоко духовной сферы.

Как видим, в истории эстетики возникла теоретическая антиномия: прекрасное – полезное (Сократ), прекрасное – бесполезное (Кант). Как же разрешить это противоречие?

Единство утилитарного и эстетического в современной архитектуре подталкивает к согласию с Сократом: прекрасное есть полезное. Однако тогда прав люмпен-художник, отвергающий красоту Венеры Милосской на том основании, что из нее нельзя извлечь прямой выгоды («я не могу ее съесть, я не могу ею забивать гвозди и я не могу сделать моей любовницей – значит, она не прекрасна»). Выходит, нельзя считать прекрасное полезным. Значит, прекрасное бесполезно? Ведь наше восхищение красотой бескорыстно. Однако такое «кантовское» утверждение противоречит практике дизайна, делающего вещи полезными и красивыми. Выходит, нельзя признать прекрасное бесполезным. Очевидно, в каждом из этих противоположных мнений есть и правда, и ложь. Антиномия (прекрасное – полезное; прекрасное – бесполезное) схватывает реальную противоречивость человеческой деятельности, которая одновременно утилитарно-эгоистична, и эстетически-альтруистична и включается в жизнь и личности, и человечества.

Первобытный человек зависел от удачи в охоте. Ему необходима была наблюдательность, помогавшая познанию животных. Этим опытом и исчерпывалась вся сознательно-эмоциональная жизнь дикаря, обобщавшаяся и закреплявшаяся в наскальных изображениях. Он замыкался на узкопрактическом отношении к реальности, которое, однако, уже содержало нечто общечеловеческое, родовое. Поэтому на основе практического отношения начинает формироваться эстетическое.

Эстетическое выступает в форме полезного до тех пор, пока полно не выявляется и не формируется оппозиция: природа/культура, естественное/искусственное, или, как формулирует Леви-Стросс: сырое/вареное.

Человек наслаждается прекрасным не для удовлетворения обыденных нужд, скажем, утоления голода. При эстетическом восприятии существует та высшая заинтересованность, которая возникает, лишь когда у человека удовлетворены его непосредственные потребности и когда складывается сложная сеть общественных интересов, часто далеких от утилитарных потребностей.

В современном мире эстетическое еще далее отстоит от практического. Наслаждаясь красотой и могуществом горной реки, мы не думаем о том, что ее можно заставить вращать турбины. Однако в эстетическом восприятии природы всегда опосредованно присутствует вся общественно-историческая практика, весь культурный и социальный опыт человечества, все значения. Эстетическая ценность – интеграл бесконечного числа бесконечно малых значений предмета для человечества. Эстетическая оценка свободна от утилитарных ориентаций, тем не менее она сформирована всей общественно-исторической практикой человечества, которая как бы напластована на каждое наше сиюминутное, субъективное отношение. В понятии «полезное» фиксируется жизненная необходимость предмета и установка сознания на использование этого предмета для удовлетворения обыденных потребностей. Полезное становится мировоззренческой ориентацией лишь в прагматизме как идейном течении. В реальном процессе бытия полезное предшествует эстетическому и является его фундаментом. Эстетическое же тяготеет к бескорыстию и духовности.

В век прагматизма, в обуявшей общество жажде богатства особенно важно услышать хвалу бескорыстию и духовности. Австрийский писатель Герман Брох писал: «Пусть умолкнет в

этом мире даже музыка, пусть исчезнут всякие последние непосредственные проявления духа, пусть останется одно только рациональное мышление, с отчаянной честностью цепляющееся за очевидное, сознающее... его научно постижимые границы и отвергающее всякий выход за эти границы как мистику, но и тогда в этом царстве логики останется место духу, *agens* (сильному, живому – *лат.*) сверхпорядку, который не относится к сфере практики и не может быть понят с ее точки зрения, но который существует и осознается. А в этом осознании и заключено самое главное. Оправдание и, более того, требование такой позиции, которая не устает запрашивать о духе»<sup>19</sup>.

Искусство – высшая форма освоения мира по законам красоты. Оно перерабатывает все впечатления бытия в прекрасное. О чем бы ни говорил художник (о трагических страданиях, о возвышенных подвигах, об уродстве, о комизме), его творения доставляют эстетическое наслаждение. Датский философ XIX века С. Кьеркегор дал образную характеристику поэту: несчастный человек, в чьем сердце скрыты глубокие мучения, но чьи губы устроены так, что, когда стон вырывается из них, он превращается в прекрасную музыку. Этот образ переосмысляет древнее предание. В подарок тирану скульптор Перилл отлил огромного бронзового быка, полого внутри. В него клали обреченного на смерть человека и разводили под брюхом металлического чудовища огонь. Пасть быка была устроена так, что стоны погибающего человека вылетали из нее в виде мелодичных звуков. Одним из первых был так казнен сам скульптор – создатель бронзового изваяния.

Одно из древнейших теоретических представлений о красоте предложила шумерская культура. Эстетическая концепция, выраженная в древнешумерской поэме «Инанна выбирает мужа», предвосхищает сократовскую идею: чем полезнее – тем прекраснее. Поэма повествует о том, как бог солнца Уту уговаривает свою сестру Инанну выйти замуж за бога пастухов Думузи, хотя она предпочитает бога земледельцев Энкиду.

«Земледелец? Чем же он лучше меня?» – спрашивает бог пастухов Думузи и доказывает, что поскольку он дает людям сыр, сливки, кожу, шерсть, т.е. кормит, одевает и обувает, то он по-

<sup>19</sup> Брех Г. Дух и дух времени // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 381.

лезнее бога земледелия, дающего только хлеб и бобы. Инанна останавливает свой выбор на боге пастухов, который в большей мере обеспечивает людей всем необходимым. Первостепенная значимость скотоводства в шумерской экономике предопределяет выбор невесты: бог пастухов красивее и имеет большее право войти в семью бога солнца<sup>20</sup>.

Древнеегипетская культура приняла участие в разработке концепции прекрасного. В папирусе времен Среднего царства воспевается красота Нила:

Владыка рыб, вожатый пернатых –  
Делает он праздник в храмах.  
Если он медлит, то замыкается дыхание...  
И миллионы людей гибнут...  
Когда же он восходит, земля в ликовании,  
И все живое в радости,  
Зубы все начинают смеяться...  
Приносящий хлебы, обильный пищей,  
Творящий все прекрасное<sup>21</sup>...

В этом гимне красота характеризуется как творение жизни, как источник ее благ. Древние египтяне полагали, что прекрасное есть жизнь. Так, в гимне, воспевающим бога солнца Атона, говорится:

Ты подаешь жизнь сердцам твоею  
Красотою, которая и есть жизнь<sup>22</sup>.

У древних народов отношение к миру сохраняло свою целостность, а эстетический интерес еще не вычленился в самостоятельную сферу и не полностью отделился от практического, поэтому любое их отношение к миру содержало и эстетическое отношение.

Пифагорейцы (вторая половина VI в. до н.э. – середина IV в. до н.э.) подошли к прекрасному еще и с математической стороны. Разрабатывая вопросы музыкальной акустики, они

---

<sup>20</sup> См.: *Краммер С.Н.* История начинается в Шумере. М., 1965. С. 165. Подробный исторический обзор разработки проблем эстетического и прекрасного см.: *Боров Ю.* Эстетика. Т. 1. Смоленск, 1997.

<sup>21</sup> См.: *Матье М.Э.* Древнеегипетские мифы. М.; Л., 1936. С. 92.

<sup>22</sup> История древнего мира. М., 1937. Т. 1. С. 276.

поставили проблему соотношения тонов и дали его математическое выражение (отношение октавы к основному тону равно 1:2, квинты 2:3, кварты 3:4 и т.д.). Октава для пифагорейцев – ярчайшее выражение гармонии: внутреннее согласование единицы и двоицы, нечета и чета. Здесь в математической форме угадывается единство и борьба противоположностей в гармоническом. Для пифагорейцев красота невозможна без гармонии, а гармония – единство многообразного, согласие противоречивого. Там, где противоположности находятся в «соразмерной смеси», имеет место благо, здоровье человека (врач Алкмеон). Гармония выступает всюду, где имеют место неравенство, противоречия, ибо равное и непротиворечивое в гармонии не нуждается.

Красота гармонична. Гармония – единство разного. Гармония – это противоположности в «соразмерной смеси», это истинность бытия, созвучность космосу.

Греки все превращали в красоту. Один из мифов повествует о мести богов Ниобее: ее детей беспощадно уничтожают стрелами. «Как ни страшно это событие, по форме оно прекрасно: ведь стрелы – это солнечные лучи»<sup>23</sup>. Красота в искусстве и в совершенстве формы, и в глубине содержания, и в мастерстве (свободном владении темой и художественными средствами), и в значимости художественной концепции произведения.

Концепция Вселенной у Гераклита (ок. 520 – ок. 460 до н.э.) диалектична и включает в себя эстетическую картину мира (философия и эстетика еще выступают в единстве). Гераклит понимает прекрасное не как застывшее и неподвижное, а как вечно меняющееся и обновляющееся (в отличие от пифагорейцев, для него гармония есть не статическое, а динамическое равновесие). Возможна и сокрытая гармония, в которой сокрыты и погружены различия и противоположности.

Для Гераклита гармония – движущееся, динамическое состояние. Центральный образ мировоззрения Гераклита – огонь. Пламя пожирает существующее, превращает его в пепел, из которого снова рождается жизнь, – такова, по Гераклиту, картина мироздания, его судьба. Красота жизни есть красота вечно умирания и вечно возродения из пепла в новых формах. Красота – извечная природа огня, из противоречий сплетенного, в будущее устремленного. Противоречие – созидатель гармо-

<sup>23</sup> Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 188.

нии и условие существования прекрасного: расходящееся сходится – прекраснейшее согласие лиры происходит из борьбы противоположностей, и все происходит в силу раздора («Расходящееся сходится, и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу»)<sup>24</sup>.

Два конца натянутого лука и две стороны лиры в своем расходящемся стремлении производят согласное действие. В подобном единстве борющихся противоположностей Гераклит видит структуру прекрасного. Образ лука теоретически моделировал структуру гармонии и обладал исторической точностью: лук – предшественник музыкального звука, прародитель всех струнных инструментов. Гераклит приводит примеры гармонии противоположностей:

1) живопись делает изображения, соответствующие оригиналам, смешивая черные, белые, желтые и красные краски;

2) музыка создает единую гармонию, смешав (в совместном пении) различные голоса: высокие, низкие, протяжные, короткие (этот фрагмент изложил Аристотель).

Гераклит утверждает относительность человеческих суждений: например, о красивом и безобразном, полезном и вредном (направлено против «вечных законов» красоты, признаваемых пифагорейцами). «Прекрасное есть символ духа»<sup>25</sup>, бесконечно меняющийся огонь. Гераклит ставит вопрос о его постижении: пифагорейский математический подход неэффективен (прекрасное непостижимо путем вычисления или отвлеченного мышления), а познается интуитивно (созерцанием). Второй путь: огонь-красота постигается огнеподобным (т.е. диалектичным) мышлением: процесс осознания противоречивой сущности жизни, рождения и умирания, борьбы и единства. Третий (высший) путь: откровения мирового разума (гармония – тайна, ее разгадка – в мировом разуме, т.е. Логосе, представляющем собою закономерность всеобщего изменения).

Эмпедокл (ок. 490 – ок. 430 до н.э.) считал, что мир состоит из четырех первоэлементов: огня, воздуха, воды и земли. Эти первоэлементы соединяет Любовь, рождающая гармонию и красоту, а разъединяет Вражда, вызывающая хаос и безобразное<sup>26</sup>. Для Эмпедокла все эти процессы непрерывны и бесконечны:

---

<sup>24</sup> Античные мыслители об искусстве. М., 1937. С. 34.

<sup>25</sup> См.: Самсонов Н. История эстетических учений. Т. I. 1914/15. С. 94.

<sup>26</sup> См.: Аристотель. Метафизика // Соч. в 4 т. М., 1975. С. 684 и 32.



Ибо соединение все вещи рождает и губит,  
А они вновь распадаются, когда разрывается связь (всех частей).  
И эта постоянная смена никогда не прекращается:  
То любовью соединяются все воедино,  
То, напротив, враждою ненависти все несется в разные стороны<sup>27</sup>.

Эстетике Эмпедокла присуща идея эволюционизма. Из пузырей тины возникают растения, а позже и разрозненные отдельные органы животных: так выросло множество голов без шеи, блуждали голые руки, лишённые плеч, двигались глаза, лишённые лба. Это первый период существования мира – эпоха одночленных органов.

Во втором периоде одночленные органы случайно и хаотично соединяются, наступает эпоха чудовищ – цельных существ, не имевших гармонии в соединении органов.

В третьем периоде появились «цельноприродные существа». Но они еще не имели красивого соединения членов.

В четвертый период (современная эпоха) появляются животные и люди, целесообразно и гармонично организованные.

Для Эмпедокла эволюция живого есть в то же время и эстетическая эволюция мира, восхождение от низшего к высшему, ко все более сложной и целесообразной организации живого, процесс рождения красоты и гармонии.

Древнегреческий атомист Демокрит (460 г. до н.э. – ок. 370 г. до н.э.) свое атомистическое учение распространял на теорию познания, на этику и на эстетику. По Демокриту, благо человека в его блаженстве, благодущии: «Самое лучшее для человека провести жизнь возможно более благодуществуя и как можно менее печальясь; и он достигнет этого, если не будет искать наслаждения в том, что смертно». Этика благодущия у древнегреческого атомиста сочетается с эстетикой прекрасного и с принципом утилитаризма: следует «отказываться от наслаждения, которое не полезно». Демокрит выдвинул категорию меры и развил гедонистическую концепцию: жить нужно наслаждаясь, однако «не следует стремиться ко всякому наслаждению, но только к такому, которое связано с прекрасным»; «прекрасна во всем соразмерность»; «мне не нравится ни недостаток, ни переизбыток»; «тому, кто преступает правильную меру, самое приятное

---

<sup>27</sup> См.: История философии. В 3-х т. М., 1941. Т. 1. С. 82.

может стать самым неприятным»<sup>28</sup>. Позже Аристотель придал понятию «мера» особое значение.

Многогранную разработку категории прекрасного дал Сократ (ок. 470 г. до н.э. – 399 г. до н.э.). Мы знаем о его идеях по изложению Ксенофонта и Платона. Сократ был прославленным мастером диалога. Платон в «Пире», «Гиппии Большем» и других диалогах передает эстетические высказывания Сократа, впрочем, в уста персонажей часто вкладывает свои мысли.

Софисты утверждали, что нет и не может быть общезначимого критерия истины, добра, красоты. Сократ же обосновывал возможность таких общих критериев.

Сократ впервые попытался определить понятие красоты через сравнение его со смежными понятиями.

Ксенофонт свидетельствует, что Сократ видел многообразие прекрасных предметов. Он утверждал, что на человека, прекрасного в беге, не похож человек, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, не похож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь<sup>29</sup>.

Сократ связывает прекрасное с утилитарным. Доводя до крайности точку зрения Сократа, Аристипп спрашивает:

«Так и навозная корзина – прекрасный предмет?»

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, и золотой щит – предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй – дурно.

Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны? – спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, равно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено»<sup>30</sup>.

Сократ одним из первых в истории пытается дать развернутый ответ на вопрос, какова природа прекрасного, в чем его сущ-

---

<sup>28</sup> Лосев А.Ф. Античная философия истории. М., 1977; Лосев А.Ф. Словарь античной философии. М., 1995. Фр. 189, фр. 207, фр. 74, фр. 102, фр. 233.

<sup>29</sup> Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. III. 8.

<sup>30</sup> Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. IV. 6.

ность. Сократ задается целью ответить не только на вопрос «что прекрасно?», но и «что есть прекрасное?»

Вечное и бессмертное начало присуще смертному человеческому существу. Для приближения к прекрасному как к идее, согласно Платону (427 г. до н.э. – 347 г. до н.э.), необходимо воспоминание бессмертной души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело. В.Ф. Асмус подчеркивает: «Прекрасное усматривается, по Платону, интуицией. Эта интуиция – не чувственное, но интеллектуальное, или, иначе, созерцание прекрасного умом, без вспомогательных средств чувственности и воображения. Созерцание прекрасного относится к познанию первого рода, т.е. к интуитивному познанию идеи прекрасного. И по бытию, и по познанию, прекрасное объявляется у Платона сущностью за пределами чувственному миру, идеальной и умопостигаемой»<sup>31</sup>. Благо, будучи наивысшей идеей, едва доступно познанию. «По Платону, идея блага, неуловимая одной идеей, может быть уловлена при помощи сочетания трех идей, в числе которых на первом месте Платон называет идею красоты»<sup>32</sup>. Платон связал эстетическую категорию прекрасного с философскими категориями бытия и познания и с этической категорией блага.

Итак, Платон охарактеризовал прекрасное как свойство особого рода, как продукт объективных идей (= результат деятельного бытия ноосферы – так выразил бы эту мысль Вернадский), как источник специфически эстетического переживания (прекрасное «возбуждает» особые, свойственные только ему, наслаждения).

В диалоге «Филеб» Платон утверждает, что красота не присуща самим живым существам или картинам, а она «прямое и круглое», т.е. абстрактная красота поверхности тела, форма, отделенная от содержания: «...я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо... но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе»<sup>33</sup>. По Платону, красота не есть природное свойство предмета. Она «сверхчувственна» и неприродна.

Познать прекрасное можно, только находясь в состоянии одержимости, вдохновения, через воспоминание бессмертной

<sup>31</sup> Асмус В.Ф. Учение Платона о прекрасном как об «идее» // Рукописный журнал (№ 4) Научного студенческого общества философского факультета МГУ. М., 1958. С. 35–36.

<sup>32</sup> Там же. С. 21.

<sup>33</sup> Платон. Соч.: в 3-х т. Ч. 1. М., 1971. Т. 3. С. 66.

души о том времени, когда она еще не вселилась в смертное тело и пребывала в мире идей. Восприятие красоты доставляет особое наслаждение.

В уже упоминавшемся диалоге «Пир» Платон раскрывает свое понимание пути познания красоты. Персонаж этого диалога – мудрая женщина Диотима излагает «теорию эроса» (сверхчувственного постижения красоты). Эрос – мистический энтузиазм, сопровождающий диалектическое восхождение души к идее прекрасного. Эрос – философская любовь как стремление к постижению сущности мира, к истине, добру, красоте.

Платон намечает путь от созерцания телесной красоты (нечто незначительное) до постижения духовной красоты (наивысший этап познания красоты – постижение ее через знание). Идею красоты человек может познать, согласно Платону, только в особом, одержимом состоянии (= вдохновении).

Итак, Платон охарактеризовал прекрасное как свойство особого рода, как продукт объективных идей (= результат деятельного бытия ноосферы – так выразил бы эту мысль Вернадский), как источник специфически эстетического переживания (прекрасное «возбуждает» особые, свойственные только ему, наслаждения).

Для Аристотеля (384 г. до н.э. – 322 до н.э.), в отличие от Платона, прекрасное не объективная идея, а объективное качество явлений: «прекрасное – и животное и всякая вещь, – состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какую попало величиной: красота заключается в величине и порядке»<sup>34</sup>. Аристотель здесь дает структурную характеристику прекрасного.

Аристотель выдвинул принцип соразмерности человека и прекрасного предмета: «Ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются»<sup>35</sup>.

Прекрасное – не слишком большое и не слишком маленькое. Это по-детски наивное суждение содержит в себе гениальную идею. Красота здесь выступает как мера, а мера всего – человек. Именно в сравнении с ним прекрасный предмет не должен быть

---

<sup>34</sup> Аристотель. Поэтика. 7, 1451а.

<sup>35</sup> Там же.

«чрезмерным». Эта концепция – теоретическое соответствие гуманистической практике античного искусства. Греческий Парфенон, например, в отличие от египетской пирамиды, не слишком большой и не слишком маленький: он достаточно большой, чтобы выразить величие афинян, его создавших, и достаточно маленький, чтобы не подавлять человека.

Продолжая пифагорейскую традицию, он утверждает, что постижению прекрасного способствует математика<sup>36</sup>.

Аристотель подчеркивал единство прекрасного и доброго, эстетического и этического. Аристотель трактует прекрасное как доброе, которое приятно тем, что оно благо. Образы искусства для Аристотеля должны быть столь же прекрасны, сколь и морально высоки и чисты. В воспитании, – по Аристотелю, – первую роль должно играть прекрасное, а не дико-животное.

Плотин (204–270) оспаривал, что источник красоты в пропорциональности, симметрии, «соразмерности всех частей предмета по отношению друг к другу и ко всему своему целому». Эти определения говорят о прекрасном сложном, но, чтобы объяснить прекрасное сложное, надо сначала, как подчеркивает Плотин, объяснить прекрасное простое. Источник этой элементарной красоты Плотин видит в бесконечных в своем разнообразии и извечно существующих идеях, действующих на косную и бесформенную материю.

В средние века господствовала концепция божественного происхождения красоты (Фома Аквинский, Тертуллиан, Франциск Ассизский): Бог, одухотворяя косную материю, придает ей эстетические свойства; красота вещи есть одухотворенность ее Богом. Чувственная красота и наслаждение ею – греховны. Средневековая эстетика аскетична.

Плотиновские философско-эстетические идеи нашли свое продолжение в суждениях отца церкви Блаженного Августина (354–430), для которого, как и для Плотина, мир в целом прекрасен, несмотря на частные несовершенства. Красота мира восходит к Богу. Эстетическое впечатление от произведения искусства обусловлено божественной идеей, которую оно несет. Августин отрицает возможность наслаждения произведением искусства. Для Августина искусство не существует вне прямой религиозной пользы.

---

<sup>36</sup> См.: *Аристотель*. Соч. в 4-х т. М., 1975. Т. 1. С. 327.

В эпоху Позднего Средневековья Фома Аквинский (1225–1274) утверждал красоту реального мира и полагал, что Бога радует всякая тварь, ибо все существующее согласно с его сущностью. Красота – это форма, воспринимаемая самыми высокими человеческими чувствами (только зрением и слухом). Фома Аквинский усматривал смысл воздействия прекрасного на человека в том, что оно способствует подавлению земных желаний и облегчает путь к вере. Он считал, что прекрасное обусловлено формальными элементами (цельность, пропорция, гармония, ясность), которые действуют на нас непосредственно. Восприятие этих формальных элементов порождает впечатление красоты. Прекрасное, воздействуя на человека, успокаивает в нем желания. Красота способствует восхождению человека к вершинам своего назначения.

Идея созерцания красоты Бога во всех его творениях проходит и через суждения Бонавентуры, последователя Франциска Ассизского, и через сочинение «Ступени божественной любви» безымянного автора (XIV век). В этом трактате говорится: «...в каждой из тварей, что под небесами, имеется и сладость, и благоухание, и гармония, и красота». И Бог присутствует в красоте реальной вещи более близко, более непосредственно, «чем каждая из этих вещей находится в себе самой». Автор трактата «Ступени божественной любви» пишет: «Во всей красоте, что есть в твари», человек должен провидеть и разуметь «сияющий образ Иисуса Христа, что сияет и улыбается нам в красоте тварей». Гуманисты Возрождения (Леонардо да Винчи, Микеланджело, А. Дюрер, Т. Тассо) утверждали красоту самой природы и радость ее восприятия. Искусство они рассматривали как зеркало, которое художник держит перед природой. Художники совершенствуют сущее и создают идеальное, показывая то, что должно быть. Ж. Скалигера, Д. Фракасторо, Ф. Сидней утверждают необходимость связи реального и идеального в искусстве. Эстетика эпохи Возрождения еще не видит специфики эстетических понятий и их отличия от понятий нравственных. Прекрасное отождествляется с нравственным и справедливым. Внешнюю красоту считают атрибутом добродетели.

Понятие красоты для каждого художника и теоретика эпохи Ренессанса является основным. Мыслители эпохи Возрождения продолжают традиции античных эстетиков.

Друг Леонардо да Винчи Лука Пачиоли выдвигает в качестве нормы красоты золотое (гармоническое) сечение. Внешние

формы объекта объявляются основой красоты. Образцом красоты становится человек, его тело. Характерно, что Агостино Нифо объявил нормой красоты женское тело и канонизировал свое описание красоты графини Тальякоццо, превратив его в правило, закон, образец. По этому же пути канонизации красоты женского тела пошли и два английских философа Роберт Нокс и Хейдон.

Томмазо Кампанелла (1568–1639) в своих эстетических высказываниях подчеркивает, что прекрасное является символом, знаком добра, а безобразное – зла. Кампанелла утверждает эстетическую полифонию жизни и релятивность ее оценок: «Нет ничего, что одновременно не было бы прекрасным и безобразным».

Леонардо да Винчи считал самым красивым пропорции в предметах. Эстетика Ренессанса проникнута гуманизмом и поисками жизненной правды: «Прекрасное прекрасней во сто крат, увенчанное правдой драгоценной» (Шекспир). Так эстетика Возрождения подчеркивала связь красоты и правды.

Эстетика классицизма отождествляла прекрасное с изящным: прекрасна не вся природа в ее цветении и буйстве, а лишь подстриженная, ухоженная природа Версальского парка. Эстетические взгляды классицизма нашли свое каноническое выражение у Н. Буало (1636–1711). Он обосновывал принципы хорошего вкуса. Он считал, что прекрасно только правдивое. Безобразное изображается в искусстве прекрасно. Подражание красоте природы – главная цель искусства. В соответствии с таким пониманием прекрасного художник и должен творить свои произведения. По Буало, великая личность – наиболее полное воплощение идеалов красоты.

Эстетика французских просветителей XVIII века – важный этап развития теории прекрасного. Вольтер (1694–1778) утверждал относительный характер представлений человека о прекрасном: если спросить у жабы, что прекрасно, то она ответит, что воплощением красоты является другая жаба<sup>37</sup>. В эстетическом кодексе «Храм вкуса» Вольтер говорит: «Ложный вкус есть порождение искусственности, между тем как матерью истинного вкуса является сама природа»<sup>38</sup>.

Французские просветители полагали, что красота – естественное свойство самой природы, такое же как вес, цвет, объем.

---

<sup>37</sup> Вольтер. Избр. страницы. 1913. С. 163–164.

<sup>38</sup> Вольтер. Избр. произв. М., 1947. С. 600.

Дидро (1713–1784) в учении о прекрасном вносит разделение красоты на два вида: реальная, или объективная красота, существующая до и после появления человека (отношения частей внутри предмета, отношения однородных и неоднородных предметов), и красота относительная, существующая лишь для человека (отношения предметов в соприкосновении с сознанием человека).

Дидро связал красоту с нравственностью, эстетику с этикой. Понятие красоты он уравнивал с понятием добра. Если в эпоху Возрождения художники не могли прекрасного человека изображать в отвратительной оболочке, в эпоху Просвещения внешнему виду придавали мало значения. Главное – духовный облик человека. Происходит углубление понятия красоты. Дидро считал, что «прекрасное вне меня – все, что содержит в себе то, от чего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасное для меня – все, что пробуждает во мне эту идею»<sup>39</sup>.

Дидро разграничивал прекрасное в действительности и в искусстве и стремился учесть многообразие форм проявления прекрасного: если мы рассматриваем отношения в нравах, то мы имеем морально-прекрасное, если – в литературных произведениях, то имеем литературно-прекрасное, если же рассматриваем воспроизведение человеком отношений, существующих в природе и в искусстве, тогда мы имеем подражательно прекрасное. По Дидро, прекрасно в природе – естественное, в ремеслах – виртуозное, в нравах – моральное, в искусстве – правдивое. Телесная красота есть результат сочетания красоты формы, цвета и выражения.

Дидро считает, что природа красоты в искусстве та же, что у истины в философии: истина – соответствие нашего суждения вещам, красота – соответствие изображения вещи. «Прекрасное не что иное, как истина, возвышенная обстоятельствами возможными, но редкими и чудесными»<sup>40</sup>.

По Дидро, чувство красоты, как и все другие человеческие чувства, имеют своим источником внешний мир. Дидро подчеркивает объективность прекрасного. Он говорит, что есть ли люди, которые на фасад Лувра смотрят, или нет, – фасад не перестанет от этого быть менее прекрасным, но, конечно, только для существ, обладающих, как мы, телом и сознанием.

---

<sup>39</sup> Дидро Д. Избр. произв. М., 1951. С. 377.

<sup>40</sup> Дидро Д. Об искусстве. В 2-х т. М., 1936. Т. 1. С. 229.



Прекрасное познается чувством, а не разумом. Для Дидро прекрасное может быть безотносительным и относительным. Дидро считает, что восприятие отношений есть основа прекрасного. Бедность отношений снижает красоту, чрезмерность – разрушает, ибо вредит ясности и не может быть охвачена в единстве.

Основу искусства Дидро видит в воспроизведении жизненной правды, в подражании природе и ее красоте. «Долговечны лишь те красоты, которые основаны на связи с созданиями природы»<sup>41</sup>.

Последователь лейбницевской философии Баумгартен (1714–1762) рассматривал прекрасное не как отражение объективных явлений, а как проявление чувственной формы философского познания. Баумгартен ограничивал область эстетики познанием прекрасного в природе, которую он трактовал как порождение духа.

Немецкий историк античного искусства И.И. Винкельман (1717–1768) считал, что непреходящие художественные ценности обладают «благородной простотой и спокойным величием». По Винкельману, идеал красоты выражается контурной линией. Немецкий ученый объяснял сущность прекрасного природными свойствами вещей, их ритмом, цветом, симметрией. Для Винкельмана красота – цель и центр искусства. Изящное познается чувством изящного, которое развивается воспитанием и образованием.

Кант (1724–1804) трактовал прекрасное как объект незаинтересованного отношения. Он считал отношение человека к прекрасному чисто созерцательным, непрактическим. Заслуга Канта в том, что он различил полезное и прекрасное и подчеркнул качественно своеобразный характер эстетического интереса.

Кант произвел дематериализацию прекрасного, отделил его форму от его содержания. Кант говорит, что зеленый цвет или звук скрипки принято считать прекрасными, но они лишь приятны. В суждении о прекрасном имеет место созерцательное удовольствие, не возбуждающее практического интереса к объекту. Только когда цвет и звук очищены от материального содержания, они выступают как прекрасные.

Кант считает, что «наслаждение в приятном» и «наслаждение в добром» соединены с интересом, в то время как наслажде-

---

<sup>41</sup> Дидро Д. Соч. в 10-ти т. М.; Л., 1935–1947. Т. V. С. 168.

ние прекрасным, которое определяет суждение вкуса (= эстетическое суждение), свободно от всякого интереса.

Г.Э. Лессинг (1729–1781) разделяет красоту и истину и делает главным принципом изобразительных искусств – красоту, а главным принципом поэзии – истину.

И.Г. Гердер (1729–1781) сформулировал универсальный закон природы: свойства предмета, его внутреннее совершенство и красота зависят от пропорции действующих в нем сил, а нарушенная пропорция стремится быть восстановленной. Этому закону подчиняется предмет в природе, он – целая система действующих сил. Система – это и человек, и человеческое общество, и каждая нация, наконец, все человечество. По Гердеру, красота есть внешнее выражение идеи добра.

По Ф. Шиллеру (1759–1805), красота есть свобода (прекрасное согласно с законами; создает красоту свободное развитие явлений по присущим им законам). Для Шиллера основа красоты – простота (но не всякая простота есть красота) и свобода в явлениях. Красота – естественное совершенство.

Шиллер отличает изображение прекрасного от прекрасно изображенного. То, что безобразно в природе, может быть прекрасно в искусстве. Предмет может не быть прекрасным, а его изображение в искусстве всегда прекрасно.

Гегелевская аксиология исторична и глобальна. Гегель (1770–1831) в прекрасном видел один из этапов общемирового движения духа (абсолютной идеи). В век классического искусства (Древняя Греция) дух обретает в своем развитии гармоническое единство с материальной формой и находит в ней полное и адекватное выражение, и это прекрасно. «Прекрасное – чувственное явление, чувственная видимость идеи. Ибо в красоте чувственное и вообще объективное не сохраняет в себе никакой самостоятельности, а должно отказаться от непосредственности своего бытия, так как это чувственное есть лишь наличное бытие, объективность понятия, и положено как некая реальность, которая воплощает понятие как находящееся в единстве со своей объективностью»<sup>42</sup>.

По Гегелю, прекрасное в действительности есть жизнь, выступающая в трех формах – как животный организм, как человеческий организм и как организм духовного мира (семья,

---

<sup>42</sup> Гегель. Соч. в 14-ти т. М.-Л., 1929–1959. Т. XII. С. 115.

государство). Гегель подчеркивает, что в природе прекрасное ограничено и конечно. В силу этого оно представляет собой неадекватную форму воплощения идеи, так как идея бесконечна и свободна внутри себя. Гегель говорит, что идея в предмете может проявиться неполно, прекрасен тот предмет, в котором идея проявилась наиболее полно.

Для Гегеля понятие прекрасного отнесено на второй план понятием истинного. Мышление исключает прекрасное (чем глубже мыслит человек, тем менее ему нужно прекрасное). Гегель считал, что искусство уже отжило, ибо человек научился мыслить абстрактно. На смену веку искусства пришел век философии. С развитием сознания понятие прекрасного исчезает, ибо сознание имеет дело с истиной, а искусство с прекрасным.

В искусстве для Гегеля только то ценно, что дает возможность приблизиться к абсолютной идее. Красота для Гегеля – сфера искусства, а в искусстве – идеал и его художественное воплощение (форма).

Философия, по Гегелю, познает абсолютный дух как идею, а искусство познает дух не непосредственно, а через его чувственное выражение (красота – абсолютная идея, воплощенная в предметный мир и познаваемая через него). От красоты познание стремится восходить к истине. Искусство – звено самопознания духа, в котором сосуществуют две противоположности: конкретная чувственность природы и духовность идеи. По Гегелю, прекрасное в природе – момент развития духа. Оно предшествует прекрасному в искусстве. Лишь в искусстве прекрасное существует как идея. Сущность искусства – идея прекрасного и ее видоизменения – идея возвышенного, трагического и комического.

Красота в действительности непостоянна, непоследовательна, груба, материалистична, и поэтому она ниже красоты в искусстве. «Красота в искусстве стоит выше красоты в природе, ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом, и насколько дух и его произведения стоят выше красоты в искусстве, настолько и красота в искусстве стоит выше красоты в природе»<sup>43</sup>.

Гегель подчеркивал одухотворенность прекрасного в природе и искусстве. Источник этой одухотворенности – в абсолютной идее, воплощающейся в конкретные предметы. Гегель вводит

---

<sup>43</sup> Гегель. Соч. в 14-ти т. М.; Л., 1929–1959. Т. XII. С. 2.

три подразделения прекрасного и подчеркивает значение идеала для прекрасного в искусстве: «Первая ступень занимается понятием прекрасного вообще; вторая ступень занимается прекрасным в природе, недостатки которого покажут нам необходимость идеала как прекрасного в искусстве; третья ступень имеет предмет своего рассмотрения идеал в его осуществлении, как его художественное воплощение в художественном произведении искусства»<sup>44</sup>.

Человек стремится от мира конечных вещей в область абсолютной идеи. Это стремление разветвляется на три бесконечных стремления: во-первых, к истине, во-вторых, к добру и, в-третьих, к красоте. Прекрасное, по Гегелю, есть чувственное выражение идеи в форме единичности. Идею в форме особености Гегель называет добром, а идею в форме всеобщности – истиной.

По Гегелю, мера совершенства красоты – отношения образа и идеи, формы и содержания.

Русский эстетик первой половины XIX века Иван Кронберг видел в эстетике Винкельмана прообраз гегелевского историзма в подходе к искусству (подобие гегелевской теории трех периодов художественного развития – символического, классического, романтического): «Красота есть как самая лучшая вода, из недр источника почерпнутая, которая, чем менее имеет вкуса, тем здоровее, потому что очищена от всех примешанных частиц. Образование красоты есть или индивидуальное, или идеальное. Первой ее ступенью было подражание прекрасному предмету; потом она возвысилась постепенно до идеи и, наконец, на высокой точке искусства, победив материю, ее одушевила»<sup>45</sup>.

Чернышевский (1828–1889) оспаривает Гегеля. Он считает, что прекрасное у Гегеля только «призрак», возникающий от непроницательности взгляда, не просветленного философским мышлением; чем выше развито мышление, тем более исчезает перед ним прекрасное, и, наконец, для вполне развитого мышления есть только истинное, а прекрасного нет. «На самом деле, – пишет Чернышевский, – развитие мышления в человеке нисколько не разрушает в нем эстетического чувства»<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Гегель. Соч. в 14-ти т. М.; Л., 1929–1959. Т. XII. С. 109.

<sup>45</sup> Кронберг И. Исторический взгляд на эстетику. Харьков, 1830. С. 30.

<sup>46</sup> Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности. Статьи по эстетике. М., 1938. С. 8.

Чернышевский критикует Гегеля за противопоставление мысли и эстетического чувства, истинного и прекрасного. Гегелевское определение: «прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа» – в переводе на простой язык будет значить: «прекрасно то, что превосходно в своем роде». Это определение слишком широко, говорит Чернышевский, ибо охватывает собой превосходное всех родов, тогда как на деле не все роды предметов прекрасны, ибо, например, самое великолепное болото не есть прекрасное. Вместе с тем гегелевское определение Чернышевский считает слишком тесным, ибо оно не учитывает многообразия красоты в природе, развития ее от низших форм к высшим.

В отличие от Гегеля, Чернышевский не считает прекрасное и истинное противоположностями, они одинаково нужны людям. Для Гегеля красота в природе стоит ниже красоты в искусстве. Для Чернышевского прекрасное в природе выше прекрасного в искусстве. Однако сама постановка вопроса «выше красота в искусстве или в природе?» – неверна.

Чернышевский полагал, что прекрасное есть жизнь, соответствующая нашим понятиям о том, какой она должна быть. Его концепция антропологична. Он утверждает: прекрасное в природе предвосхищает человека.

К. Маркс (1818–1883) подчеркнул общественные, трудовые истоки прекрасного и показал, что в процессе освоения человеком действительности происходит опредмечивание человеческих сущностных сил в предметах освоения и очеловечивание природы. Именно в этом процессе общественного производства заложен секрет «одухотворения», очеловечивания природы и появления такого объективного эстетического качества, как прекрасное, имеющего общественную природу.

Теорию вчувствования развивал в своей эстетической концепции Липпс. Он утверждал, что эстетические качества явлений объясняются «сужением» (отдачей в ссуду) своих чувств предмету восприятия. Воспринимающий субъект передоверяет свои представления о красоте воспринимаемому предмету. Человек формирует красоту, проецируя на явление свои эстетические чувства. Зачинателями этой концепции (вторая половина XIX века и в XX веке) были Жан Поль, Ф.Т. Фишер. На предмет восприятия переносятся чувства субъекта (отсюда «грустное» или «веселое» море). Р.Г. Лотце и Липпс утверждали связь эстетического чувства с переживаниями человека и утверждали, что

ощущение эстетической ценности возникает в тех чувственных образах, в которых человек находит «объективированное самочувствие», положительно значимое отражение самого себя.

Ортега-и-Гассет считает, что там, где кончается действительное сходство между сопоставляемыми предметами, метафора начинает излучать красоту. Вместе с тем метафорическое мышление, запечатленное в художественном тексте, способно доставлять эстетическое наслаждение красотой художественных образов и воплощенным в тексте мастерством художника<sup>47</sup>.

### **Теоретические модели прекрасного**

В истории эстетики сложились пять теоретических моделей эстетического. Концепции прекрасного, выдвинутые в истории эстетической мысли, так или иначе тяготеют к одной из этих теоретических моделей эстетического (каждая из многообразных концепций прекрасного также входит в одну из пяти его теоретических моделей).

Л. Столович отмечает, что все концепции прекрасного, существовавшие в истории эстетики, можно, согласно Ю. Борову, представить пятью теоретическими моделями эстетического:

I модель эстетического (*объективно-духовная*): эстетическое – результат одухотворения мира богом или абсолютной идеей;

II модель эстетического (*субъективно-духовная, или персоналистская*): эстетическое – проекция духовного богатства личности на эстетически нейтральную действительность;

III модель эстетического (*субъективно-объективная*): эстетическое возникает благодаря единению свойств действительности и человеческого духа;

IV модель эстетического (*«природническая», или «материалистическая»*): эстетическое – естественное свойство предметов.

V модель эстетического (*«общественная» концепция*): эстетическое – объективное свойство явлений, обусловленное их соотносительностью с жизнью человечества (общечеловечески значимое в явлениях).

---

<sup>47</sup> См.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 65.

Остановлюсь подробнее на каждой из перечисленных моделей, лежащих в основе аксиологии и в основе эстетического отношения человека к действительности.

*I модель эстетического.* Этой модели эстетического полно соответствует первая модель прекрасного: прекрасное свет Бога на конкретных вещах и явлениях (Тертуллиан, Фома Аквинский, Франциск Ассизский) либо воплощение идеи красоты (Платон), или абсолютной идеи (Гегель). Лаплас говорил, что он не нуждается в творце, чтобы показать, как действует планетарная система. Это не отрицание Бога, а нежелание поминать его всуе. Божественным одухотворением легко объяснить прекрасное, возвышенное и другие положительные эстетические свойства, но затруднительно – безобразное, низменное, ужасное. Впрочем, при определенной гибкости ума Богом можно объяснить и цветок, и обезьяну, и синеву неба, и красоту, и вообще все на свете, а значит, ничего конкретно, и для каждого явления нужно искать свое объяснение. Концепция божественной природы эстетического (как будто для сознания, принимающего Бога, существует нечто имеющее небожественную природу!) нарушает научный принцип объяснения явлений исходя из их собственной природы (спинозовский принцип «causa sui» по причине самого себя). Научно корректно определение, «притертое» к объясняемому явлению и требующее минимального количества необходимых и достаточных оснований и аргументов.

*II модель эстетического.* Этой модели эстетического полно соответствует вторая модель прекрасного: действительность эстетически нейтральна, источник ее красоты в душе индивида (Т. Липпс, Ш. Лало, Э. Мейман), прекрасное возникает благодаря «сужению», «одалживанию» (Жан Поль), «вчувствованию» (Б. Кроче), «проецированию» (Н. Гартман) духовного богатства человека на действительность; красота – результат интенционального (направленного, активного, «обмысливающего») восприятия предмета субъектом (Ф. Brentano, А. Мейнонг и другие феноменологи). В этой концепции теряется критерий оценки эстетической ценности, в эстетику вторгается волюнтаризм. Согласно этой модели красоту в природу вносит человек активностью своего сознания. Характерно суждение Ш. Лало: «Природа обладает красотой лишь в том случае, если художественное восприятие наделило ее прекрасным... С эстетической точки зрения природа богата лишь тем, что наше искусство

ссудило ей»<sup>48</sup>. Западноевропейская эстетика XX века стала отдавать предпочтение воззрениям, согласно которым человек в процессе восприятия одухотворяет эстетически нейтральный мир и заставляет его излучать красоту. Природа лежит «по ту сторону прекрасного и безобразного», она «внеэстетична», как и «внеморальна» и «внелогична».

*III модель эстетического* утверждает, что эстетические свойства предметов и явлений возникают в процессе субъективного восприятия и оценки реальных объективных качеств окружающего мира. Эта модель передает и субъективно-объективную концепцию прекрасного: прекрасное – результат соотношения свойств жизни с человеком как мерой красоты (Аристотель), или с его практическими потребностями (Сократ), или с нашими представлениями о прекрасной жизни (Н. Чернышевский). При такой трактовке возникает двойственность оснований (жизнь/ субъект) эстетического и прекрасного, при этом возникает волюнтаризм эстетических суждений и оценок. Эта модель в 1960–1980-х годах признавалась марксистской (= правильной) многими советскими идеологами (М. Каган<sup>49</sup>) ввиду того, что ее развивала особа, приближенная к марксизму, – Чернышевский.

*IV модель эстетического* (природническая концепция) утверждает, что эстетическое чисто природное свойство, такое же, как вес, цвет, симметрия, форма (Д. Дидро и другие французские материалисты). Многие годы в советской науке наряду с третьей моделью господствовала эта четвертая модель эстетического и прекрасного (И. Астахов, М. Овсянников, Н. Дмитриева), потрафляющая стремлению официальной идеологии все трактовать сугубо вульгарно-материалистическим способом. У этой концепции четыре ахиллесовы пятны:

1) Если эстетическое такое же свойство природы, как ее физические и химические свойства, то не ясно, почему его изучением не занимаются естественные науки.

2) Инструмент, с помощью которого можно измерить эстетические свойства предмета – эстетический вкус. А вкус принципиально отличается от весов, термометров и иных приборов, измеряющих физические свойства предметов.

3) Природническое понимание эстетического лишает эстетику монизма. Монизм оказывается невозможным. Категории

---

<sup>48</sup> Лало III. Введение в эстетику. М., 1915. С. 100, 101.

<sup>49</sup> См.: Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997.



эстетики и вся система этой науки теряют единое основание. У природников прекрасное и возвышенное предстают как природные свойства, а трагическое и комическое – как общественные, как результат социальных противоречий.

4) Природническая концепция не в состоянии объяснить сущность эстетического и прекрасного в сфере социальной жизни и в искусстве. Если полагать, что прекрасное природное свойство явлений, то не ясно, откуда это эстетическое свойство возникает у произведений искусства, доставляющих нам эстетическое наслаждение. Какими природными свойствами можно оценить величие пирамид, возвышенность Кельнского собора, красоту такого произведения прикладного искусства, как крест работы Донателло?

Природническая концепция эстетического выражает точку зрения здравого смысла. Однако в этом случае совершается такая же ошибка, как принятие за истину «очевидности» того, что Солнце вращается вокруг Земли. Общественно-историческая практика вовлекает предметы в свою сферу и ставит их в определенные отношения к людям. Лес, цветок и даже далекие от нас небесные тела давно втянуты человеком в сферу его практической деятельности. Например, по звездам ориентировались путешественники и мореплаватели, по Солнцу вели летосчисление, определяли время сева и сбора урожая. Благодаря тому, что человеческая деятельность втягивает предметы в сферу интересов людей, эти предметы обретают объективные, обществом рожденные эстетические свойства.

Четвертая модель прекрасного и эстетического полагает, что эстетические свойства изначально естественно присущи окружающему миру, как цвет, вкус, вес, температура и другие природные качества. «Природники» рассматривали прекрасное и эстетическое, как некое природное свойство предметов наряду с их физическими и биологическими свойствами (Г.Н. Поспелов, И.Ф. Смолянинов, П.С. Трофимов). Опровергая эту точку зрения, Столович пишет, что «природническая» концепция на основе материалистических принципов несовместима с аксиологией. С аксиологической точки зрения, она безграмотна, ибо допускает «натуралистическую ошибку»: отождествляет ценность и вещь, которая ею обладает.

*У модели эстетического (общественная концепция). Эстетическое объективное свойство явлений, обусловленное их соотносительностью с жизнью человечества (общечеловечески значимое*

в явлениях). Эстетическое появляется благодаря деятельности людей, втягивающей все в мире в сферу человеческих интересов и ставящей все в определенные отношения к человечеству. Этой модели эстетического полно соответствует пятая модель прекрасного: прекрасное есть явления с их естественными качествами, втянутые человеческой деятельностью в сферу интересов личности и обретающие положительную ценность для человечества как рода. Эстетическая ценность предмета зависит не только от его естественных качеств, но и от тех общественных обстоятельств, в которые он включен. Сущность эстетического «сверхприродна» и социокультурна, но внешне выражается через чувственно-предметный материал. В эстетическом воплощаются природные и социальные особенности предмета в сопряжении с практикой человечества, в их значении для человечества как рода. Именно так объясняет эстетические свойства пятая модель. Прекрасное – это явления «одухотворенные», очеловеченные человеческой деятельностью, ставшие сферой свободы, т.е. оказавшиеся в сфере освоенного человеком мира. Эта концепция объясняет природу эстетического и прекрасного, исходя из единого основания и не впадая при этом в волюнтаризм.

Разработка пятой теоретической модели эстетического позволила сформулировать ряд важных положений аксиологии. Эстетическое отношение бескорыстно, в нем отсутствует непосредственная практическая цель, в это отношение входит все богатство и многообразие общественной практики, весь опыт человечества. Иными словами, эстетический объект и отношение к нему содержательно определены всемирно-историческим развитием человечества.

Воспринимая в предмете его эстетические свойства, мы схватываем его самую широкую общественно-практическую значимость, его ценность для человечества в целом (= для всего человеческого рода). Вещественность, чувственная конкретность, натуральные свойства предметов – это естественно-природный материал эстетического. Благодаря общественно-исторической практике предметы и явления мира втягиваются в сферу интересов человека и обретают «чувственно-сверхчувственную» природу, свою ценность для человечества (= эстетическое значение, эстетические свойства).

Еще раз подчеркну, как это ни странно, у природных объектов – у лани и тигра, у орхидеи и розы, у березки и пальмы, у луны и созвездия есть общественные свойства. Философски

беспомощно недоумение здравого смысла, исходящего из очевидной данности объекта, из непосредственного опыта предметной повседневной деятельности. Здравый смысл воспринимает «сверхчувственные» общественно-исторические черты природных объектов как их собственную, объективную чувственную природу; наделяет предметы природными эстетическими свойствами, независимыми от исторического движения и от человеческой деятельности.

Итак, пятая модель трактует эстетическое как общечеловеческую ценность. Политика рассматривает явления с точки зрения их значения для отношений между государствами, народами и классами. Философия – с точки зрения их значения в системе мироздания. Религия – в их отношении к Богу. Право в их отношении к существующим в обществе юридическим нормам человеческой деятельности. Этика в их значении для отношений между людьми в конкретном обществе. Для эстетики же явления существуют в их общечеловеческом значении. Человек всякий раз исходит из исторически определенного социального опыта. Однако именно эстетическое отношение (наиболее полно осуществляемое в искусстве) позволяет человеку освоить социальный опыт в личностных и духовно-культурных формах и извлечь из него общечеловеческое. Эстетически оценивая явления, человек определяет меру своего господства над миром. Эта мера зависит от степени свободы человека по отношению к окружающим его явлениям, что в свою очередь обусловлено степенью их освоенности. Уровень развития общества определяет уровень свободы человека и значение для него естественно-природных свойств предметов. Соотношение общечеловеческой значимости предметов и меры их освоенности (= степень свободы человека) определяет многообразие эстетических свойств. В эстетическом восприятии природы всегда опосредованно присутствует вся общественно-историческая практика, весь культурный и социальный опыт человечества, все общечеловеческое значение природного явления. Эстетическая ценность – интеграл бесконечного числа бесконечно малых значений предмета для человечества.

Страдающий от непогоды ценит березу как топливо и как строительный материал. Втянутые деятельностью людей в сферу человеческих интересов предметы несут на себе печать социальных и культурных значений, что составляет основу их эстетической ценности; другими словами, в эстетическую ценность

входит и сформированный русской поэзией поэтический образ березы. Повторю еще раз, ее ценность для всего человечества выступает как бесконечная сумма бесконечно малых утилитарных и культурных значений. Перед эстетическим чувством ценный предмет предстает в снятом виде как нечто желанное, радостное, прекрасное.

Эстетическая оценка свободна от утилитарных ориентаций, тем не менее она сформирована всей общественно-исторической практикой человечества. Трактовка эстетического как общечеловеческой ценности дает возможность монистично, в единой системе рассмотреть все узловые проблемы эстетики. Эстетическое восприятие прекрасного тяготеет к бескорыстию и духовности. Они же особенно актуальны сегодня, когда прагматизм, погоня за деньгами, жажда богатства охватили многих людей в нашем отечестве, как и во всем мире.

Швейцарский исследователь истории советской эстетики Эдвард Свицерский<sup>50</sup> в «общественной» концепции выделяет два направления: 1. «Крайние объективисты» ('extreme' objectivists), к которым он относит Л. Столовича, В. Ванслова, Ю. Борева; 2. «Умеренные объективисты»: С. Гольдентрихт, В. Тасалов, Л. Пажитнов, Г. Недошивин, подчеркивавшие на основе трудов Маркса творческий аспект эстетического. Анализируя разные точки зрения, разные модели прекрасного и эстетического, Л. Столович обращает внимание на то, что первые две модели не могли быть представлены в советской эстетике в прямой форме по идеологическим причинам, так как они основаны на объективно-идеалистической и субъективно-идеалистической философии, резко отвергавшейся советской идеологией. III и IV модели в советской эстетике до 1956 года особых споров не вызвали. V модель выступила как «новая «эстетическая» школа». Так ее назвал Г.Н. Поспелов, будучи сам ее решительным противником<sup>51</sup>.

Общественная концепция имеет своих сторонников среди отечественных ученых 1920-х годов и среди зарубежных ученых

---

<sup>50</sup> Swiderski E.M. The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics. Theories and Controversies in the Post-War Years. Dordrecht: Holland / Boston: U.S.A. / London: England, [1979]. P. 87–88.

<sup>51</sup> См.: Поспелов Г.Н. Развитие теории искусства в нашей стране и новая «эстетическая» школа // Эстетическое. Сб. ст. М., 1964. С. 176–218.

второй половины XX века. Так, Г. Шпет в книге «Введение в этническую психологию» (1927) высказал свое мнение на природу эстетического. Он вплотную подошел к общественной концепции прекрасного (V модель). Согласно Шпету, труд и творчество человека в продуктах его труда и творчества запечатлены объективно. Однако в этом объективном *отражено* и субъективное. Физическая вещь состоит из материала природы, сколько бы мы не меняли ее форму. Сделаем мы из дерева статую или виселицу, *природно* изменилась только форма. Но как общественное явление, как продукт труда, творчества и потребления эта «чувственная вещь» становится «чувственно-сверхчувственной» и отражает общественный характер человеческого *труда* в виде вещественных свойств продуктов этого труда.

Ян Мукаржовский характеризует эстетическую ценность как социально объективное явление. Процесс ее формирования проходит в живом контакте с динамикой общественных отношений. Формирование эстетической ценности – предопределено динамикой общественных отношений и вместе с тем воздействует на нее. Эстетическая ценность – основная ценность искусства<sup>52</sup>.

Общественную концепцию и ее авторов не только осуждали и прорабатывали. Некоторые ученые поддерживали общественников. Так, например, авторитетный и социально-нравственно безупречный философ Валентин Фердинандович Асмус, выступая в МГУ на дискуссии по аксиологии, поддержал общественную концепцию.

Согласно общественной концепции (пятая модель) прекрасное – это самое широкое положительное значение (позитивная ценность) явления для человечества как рода. Прекрасное – «*одухотворенность*» предмета (деятельность человека накладывает печать его духовного облика на предмет; эта деятельность охватывает мир и превращает его в реальное воплощение человеческих сущностных сил). И явления природы и «вторая природа» (т.е. преобразованная трудом человека) является или объектом освоения, или арсеналом грядущей мощи людей. Нет в окружающем нас мире ничего общественно безразличного, не соотношенного с обществом. И в этом источник «одухотворенности» явлений действительности и их эстетических свойств. Прекрасное – *сфера свободы*, т.е. познанное, освоенное

---

<sup>52</sup> См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 93, 68.

явление, не содержащее в себе ничего пугающего, отталкивающего, грозного. Человек овладел явлением и по отношению к нему свободен. Речь здесь идет не о личном господстве человека над явлением, а о господстве его как представителя человеческого рода, о господстве, обусловленном историческим уровнем развития общества. Красота в общественной жизни – сфера политической и социальной свободы, в природе – сфера свободного владения предметом (способность его познать, освоить, изготовить), в искусстве, в спорте – сфера свободного владения мастерством. Прекрасное – исторический продукт. Прекрасное – явления, в которых проявляется максимальное для данного уровня исторического развития общества господство человека над окружающим материальным миром. Свободное владение силами природы, умение подчинить их разумной практической цели вызывает у человека эстетическое наслаждение. Эти определения необходимы и достаточны для характеристики прекрасного как узловой эстетической категории.

### **Аксиологическая дискуссия 1950–1970 годов XX века**

Проблемам эстетического и прекрасного посвятил свои творческие усилия выдающийся аксиолог XX века Леонид Наумович Столович (22.07.1929, Ленинград). Он доктор философских наук, профессор, в Тартуском университете преподает с 1953 года. Он разработал концепцию социокультурной сущности категорий прекрасного и эстетического. В 1950–1970-х годах прошла большая дискуссия по этой концепции. Характерно, что особое внимание к «философии ценности» появилось именно в эпоху двух мировых войн, Освенцима и Дахау, появилось, когда век «волкодав» (О. Мандельштам) бросился на горло личности.

По поводу пятой модели прекрасного и эстетического Столович писал: «Концепция, которая спровоцировала спор, была так называемая **«общественная концепция»**, предложенная автором этих строк, В.В. Вансловым и Ю.Б. Боровым, успешно разработавшим с ее позиций категории комического и трагического».

Я, отдавая пальму первенства Л.Н. Столовичу, предлагаю более полный список участников теоретической разработки коренной проблемы эстетики: Л.Н. Столович, Ю.Б. Боров, В.В. Ванслов, В.И. Тасалов, Л.Н. Пажитнов, С.И. Гольдент-

рихт. Общественная концепция утверждает, что деятельность людей ставит предметы и явления в определенные ценностно-эстетические отношения к человечеству как роду. Так возникают эстетические свойства предметов и явлений. Столович был пионером в разработке общественной концепции и внес наиболее весомый вклад в ее обоснование. Сам он, определяя суть этой концепции, говорит, что прекрасное и другие эстетические свойства осмыслились как общественно-объективные, как социокультурная реальность. «Общественники» противостояли «природникам», поскольку объективность прекрасного они не усматривали в природе как таковой, до человека и без человека и общества. С другой стороны, они настаивали на *общественной объективности* прекрасного и других эстетических явлений и поэтому не разделяли «объективно-субъективную» концепцию, которая вообще отрицала объективность красоты, считая ее объективно-субъективным явлением, единством реального и идеального. Таким образом, «общественники» подвергались критике со всех сторон. «Природники» критиковали их, как и «объективно-субъективную» концепцию, за отрицание *природной объективности* прекрасного, что квалифицировалось ими как субъективизм. Странники же «объективно-субъективной» концепции критиковали «общественников» за признание какой бы то ни было объективности прекрасного, пусть и общественной объективности. «Общественники» не оставались в долгу и в свою очередь критиковали «природников» за натурализм в эстетике и «объективно-субъективную» концепцию за отрицание общественной объективности красоты как объективного критерия эстетических оценок.

Приоритет общечеловеческих ценностей, по меткому определению Столовича, аксиологический императив, осознаваемый различными направлениями философской мысли на основе существующих общечеловеческих ценностей в современной культуре, императив, без которого человечество прекратит свое существование. Ценности, по убеждению Столовича, образуются в результате *объективного практического* взаимоотношения объекта и субъекта, в котором выявляются *объективные* ценностные значимости объекта для субъекта. По мнению Л. Столовича, «локальные» ценности и ценности общечеловеческие диалектически соотносятся друг с другом; однако именно общечеловеческие ценности – высший критерий всех индивидуальных и коллективно-групповых ценностей как условие суще-

ствования человеческого общества в целом и тех интегративных процессов, которые в нем происходят. В общественной концепции (и это отмечает сам Столович) наряду с марксистским обоснованием социальных свойств предметного мира присутствуют и другие методологические подходы. В середине 1970-х годов Столович стремится сознательно подключить некоторые кантианские и феноменологические идеи к своим размышлениям о ценности. Так, например, феноменология открыла интенциональность ценностного отношения<sup>53</sup>.

Искусство пробуждает в людях творческое начало, воспитывает способность находить внутреннюю меру предметов, учит чувствовать и понимать красоту, творить по ее законам, формирует ценностные ориентации человека в мире.

Общественная концепция прекрасного исходила из утверждения связи человека с его свободой. Столович пишет по этому поводу, что в этих работах было немало иллюзий, конформизма, утопической веры в то, что эстетическое воспитание сможет решить многие противоречия социалистического общества. Противников «общественной» концепции раздражал гуманистический и антитоталитарный потенциал этой концепции. Ведь в ней рассматривалось эстетическое отношение как утверждение человека в действительности, воплощение свободного развития человека и общества, предполагающего свободу для своей реализации, несовместимую с навязыванием человеку эстетических вкусов.

Руководимый В. Кочетовым журнал «Октябрь» поддержал И. Астахова, Я. Эльсберга, А. Дремова как «последовательных марксистов-эстетиков». Журнал одобрил их борьбу против «общественной» концепции. Я, в ходе этой дискуссии, опубликовал статью «Четыре ахиллесовы пяты», где опровергал алогичные и часто обвинительные и агрессивные аргументы противников общественной концепции. Я утверждал, что их концепция хромает на четыре ноги.

«Общественная» концепция, по свидетельству главного ее разработчика Л. Столовича, в значительной мере опира-

---

<sup>53</sup> См.: *Столович Л. Жизнь – творчество – человек. Функции художественной деятельности.* М., 1985; *Он же. Красота как ценность и ценность красоты // Ученые записки Тартуского госуниверситета.* Вып. 212 / Труды по философии, XI, 1968/ С. 170–183; *Он же. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии.* М., 1994.



лась на «Экономическо-философские рукописи 1844 года» молодого Маркса. Только в 1956 году эти рукописи увидели свет на русском языке в книге «Из ранних произведений», принадлежавшей перу основоположника марксизма. Сторонники «общественной» концепции опирались на молодого Маркса. Это вызывало недовольство ортодоксов. Сторонники же «общественной концепции» считали, что истинный марксизм гуманистичен. Однако, как верно свидетельствует Столович, на аксиологическом уровне «общественная концепция» вбирает в себя не только марксистские, но и кантианские, и феноменологические положения, представляя собой также определенный вид *системного плюрализма*.

Один из участников работы Римского клуба Эрвин Ласло в статье «Обзор последних тенденций в марксистско-ленинской эстетике» (1964) утверждает: «Новая теория Ванслово, Столовича, Тасалова, Борева подходит к аналогичной точке зрения двух главных западных школ: кантианской и феноменологической... То, что социалистические эстетики приходят к точкам зрения их западных коллег, свидетельствует об их возрастающей объективности в сложных философских проблемах, которыми они занимаются»<sup>54</sup>. Венгерский коллега выделяет в советской эстетике два направления:

1. Объективистская школа эстетики, придерживающаяся ленинской теории отражения и склонная к догматизму (статьи А.Г. Егорова, Я.Е. Эльсберга, И.Б. Астахова, С.М. Пермякова).

2. Эрвин Ласло считает, что прогрессивная школа (наиболее крупные ее представители Ванслов, Столович, Тасалов, Боров) эстетические свойства выводит из объективного процесса социальной жизни. Их отправной пункт – социальная жизнь. «Теория приобрела много сторонников в советском блоке, почувствовавших, что она, наконец, представляет потенциальные возможности для успешного разрешения тяжелых проблем социалистического реализма. Разработанная Вансловым, Столовичем, Тасаловым и Боровым теория дает возможность достигнуть высокой степени логической последовательности и преемственности марксистско-ленинской философии, приспособ-

---

<sup>54</sup> *Laszlo E. A Survey of Recent Trends in Marxist-Leninist Aesthetics // Studies in Soviet Thought. Dordrecht– Holland. Vol. IV, No 3, September 1964. P. 226–230.*

сабливая гносеологические и коллективистские принципы к ее схеме»<sup>55</sup>.

Л. Столович, подводя «предварительные итоги» теоретической борьбы вокруг аксиологических проблем, отмечает, что трагический опыт XX столетия не только усугубил ценностный раскол человечества, но одновременно обнаружил единство человеческого рода, показав, какую угрозу для его существования представляет этот раскол, грозящий уничтожением человечества, самоликвидацией человечества в атомной войне. Столович далее подчеркивает, что свобода эстетически ценна и необходима для красоты, природа эстетической ценности гуманистична, общечеловечна и важна для развития демократии и человеческой личности. Столович верно утверждает, что эстетика, возродившаяся в середине 1950-х годов, была участницей гуманистического и демократического движения 1960-х годов.

Важная проблема аксиологии – критерии оценки творчества (мера творчества). При решении этой проблемы теория ценности приводится в движение и применяется в конкретной культурной деятельности. Критика, по мнению Белинского, – эстетика в действии. Оценка творчества – аксиология в действии. Оценка произведения – одна из важных проблем искусства, эстетики, критики. Творчество – сложный процесс и предполагает сложность структуры критериев и их множественность. Необходимы и достаточны для оценки творчества следующие шаги: 1) Выработка парадигмы исследования (надо знать, что искать); 2) Оценка внешних связей произведения с действительностью (социологический подход); с культурой, с традициями творчества в данном виде искусства (культурно-исторический подход); с автором и его жизненным опытом (биографический подход, разработанный Сент-Бевом), с историей создания произведения (творческо-генетический подход, разработанный Н. Пиксановым и П. Сакулиным); 3) Оценка внутренних связей произведения (оценка его структурной организации разработана Р. Бартом, Ю. Лотманом, Ю. Кристевой и др.); 4) Оценка социально-эстетического функционирования произведения, его рецепции (разработано В. Изером, П. Шонди, И. Яусом); 5) Оценка интегральных результатов трех предыдущих ша-

---

<sup>55</sup> *Laszlo E. A Survey of Recent Trends in Marxist-Leninist Aesthetics // Studies in Soviet Thought. Dordrecht– Holland. Vol. IV, No 3, September 1964. P. 226–230.*

гов ценностного анализа<sup>56</sup>. Ценность творчества определяется общественной значимостью креативной продукции ученого или художника.

В. Ротенберг считает, что критерии оценки творчества – чувство удивленного узнавания. Именно это чувство имеют в виду представители точных наук, когда говорят о красоте новой идеи. Восприятие новой гармоничной идеи тесно связано с чувством изумленного узнавания – ведь именно гармония в ней и узнается. Никакая самая искусная имитация творчества ни в науке, ни в искусстве это чувство не вызовет. Для чувства изумленного узнавания нужно совпадение образа произведения с подспудно сформировавшимся образом в мозгу воспринимающего. Заслужой творца является способность вывести этот образ на свет из мрака бессознательного.

Идеальное – высшая степень совершенства («лучше не бывает и не может быть»); наивысшая ценность, жизненная ситуация или идея, сулящая всеобщее счастье.

В России традиционно не один век многие философские и политические проблемы осмыслялись и выражались в сфере литературы, искусства и эстетики. Так произошло и в 1950–1970-х годах XX века. Проблемы свободы личности, ее трудовой и творческой активности, внедрения красоты в жизнь и деятельность людей, исповедования в нашей стране общечеловеческих ценностей – эти острые и актуальные проблемы решались в эстетике при рассмотрении аксиологических проблем, при рассмотрении природы эстетических ценностей.

---

<sup>56</sup> См. подробнее: Ю. Боров. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1980.

*В.Г. Арсланов*

**А.Ф. Лосев и Мих. Лифшиц о Гомере  
и древней мифологии  
(две концепции абсолютного)**

Тема личных и научных контактов Мих. Лифшица и А.Ф. Лосева еще ждет своих добросовестных исследователей. Я не сомневаюсь, что такие исследования обязательно будут, потому что эта тема заключает в себе глубокий смысл, злободневный в начавшемся XXI веке: пересечение двух различных философских концепций абсолютного, в объективном существовании которого не сомневались оба философа, – глубоко верующий христианин А.Ф. Лосев и марксист Мих. Лифшиц. Возможно, что именно вера в абсолют привлекала друг к другу этих ученых и вызывала неизменное взаимное уважение.

Настоящий текст посвящен только одному аспекту творческих отношений А.Ф. Лосева и Мих. Лифшица – их концепциям древней мифологии и поэме Гомера. Ключом к пониманию мифологии и у того, и у другого автора служило учение об объективном существовании идеального, абсолютного не только в человеческом сознании, но и за его пределами.

\* \* \*

А.А. Тахо-Годи в книге «Лосев» рассказывает печальную и поучительную историю о том, как после освобождения А.Ф. Лосева из лагеря его преследовали уже не власти, а коллеги (между прочим, один из тех, кто деятельно способствовал аресту и осуждению Лосева – священник, бывший князь, полковник царской

армии в прошлом<sup>1</sup>), ученые-античники, либо «перестроившиеся», либо просто напуганные. Последних автор книги (как и сам А.Ф. Лосев) не осуждает, но ситуация сложилась в высшей степени драматическая: положительных отзывов на свои труды, которые бы открыли путь к их публикации, А. Лосев в 30-е годы не мог получить даже от ученых старой, дореволюционной формации. «На всем этом мрачном фоне сплошных отказов, – продолжает А. Тахо-Годи, – как-то обнадеживающе прозвучали предложения М.А. Лифшица (к Лосеву он всегда относился со вниманием) напечатать в “Литературной критике” “Эстетику Гомера”, “Канон Поликлета”, эстетические воззрения стоиков, скептиков, эпикурейцев, главы о теории цвета в античной эстетике. М.А. Лифшиц даже предлагал издать все эти отдельные части “Античной эстетики” в трудах ИФЛИ по теории и истории искусства, куда, конечно, Лосеву не было ходу. Но, судя по всему, А.Ф. не решился подвергнуться враждебной критике. Ведь один Лифшиц не делает весны»<sup>2</sup>.

Истории, как давно замечено, свойственна ирония. Советская «перестроечная» либеральная номенклатура, обменивавшая власть на деньги (при этом и власти не потеряв, напротив, ее за собой закрепив), сбросила с корабля современности марксизм и ныне, почти уже не скрываясь, поклоняется всем идейным течениям, враждебным демократии. Впрочем, этот зигзаг истории намечился давно, еще в ранние советские времена. В своих философских памфлетах 1930–1970-х годов Мих. Лифшиц<sup>3</sup> пытался разъяснить читателю, чем может обернуться для страны подмена демократии либерализмом, но не был понят «творческими марксистами», интеллектуальными снобами: иные из них уже поглядывали в сторону «египетских горшков с мясом», писал Лифшиц, прибегая к библейскому образу.

Стоит ли удивляться тому, что столетие со дня рождения Мих. Лифшица не было отмечено ни одним официальным мероприятием? Зато с успехом, довольно, на мой взгляд, неужи-

<sup>1</sup> Речь идет о некоем Н.Н. Дулове, которого А.Ф. Лосев называл «провокатором» и которого он не мог простить (См.: *Тахо-Годи А.А. Лосев. Изд. второе. М., 2007. С. 166–167.* Как видно, бывший князь Бунша-Корецкий из пьесы М. Булгакова «Блаженство», управдом и клязуник, не выдумка писателя.

<sup>2</sup> *Тахо-Годи А.А. Указ. соч. С. 250.*

<sup>3</sup> См. последнее их издание: *Лифшиц Мих. Либерализм и демократия. Философские памфлеты. М., 2007.*

данным, прошли неофициальные. Клуб «Свободное слово» по инициативе его руководителя В.И. Толстых в мае 2005 года посвятил свое заседание юбилею Мих. Лифшица<sup>4</sup>. Осенью того же года в Библиотеке «Дом А.Ф. Лосева» состоялся вечер памяти Мих. Лифшица, за что автор этих строк выражает искреннюю признательность А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкому.

В надписях на книгах, подаренных Мих. Лифшицу, А. Лосев неоднократно подчеркивал, что он учился у Лифшица «грамотному марксизму». Надпись А.Ф. Лосева на книге «История античной эстетики. Высокая классика» (М., 1974): «Глубокопочтительному и дорогому Михаилу Александровичу Лифшицу в знак моего обучения у него “догматическому марксизму” вместо расплывчатых и неопределенных концепций “творческого марксизма”»<sup>5</sup> – свидетельствует об ироническом отношении Лосева к так называемому «творческому марксизму». Характерно в этом смысле и письмо Лосева Лифшицу от 2.01.1979 года:

«Глубокопочтимые Лидия Яковлевна<sup>6</sup> и Михаил Александрович!

Я был до чрезвычайности обрадован получением от Вас юбилейного приветствия. Но мне хочется поблагодарить Вас не только за это, но и за то, что за сорок лет нашего знакомства с Михаилом Александровичем я очень многому у него научился и продолжаю учиться еще и теперь. Я считаю большой удачей своей жизни, что работал вместе с Михаилом Александровичем в те годы, когда он выступал как основатель советской эстетики и когда об этом предмете в нашей общественности было весьма туманное представление. Хотя я и старше Михаила Александровича, но продолжаю еще и сейчас многому у него учиться. И мне кажется, что он сам знает, в каком отношении он был и является для меня высоким образцом»<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> «Литературная газета» отказалась публиковать материалы юбилейного заседания клуба, подготовленные и представленные в газету В.И. Толстых. Впрочем, это было уже неоригинально. В год своего семидесятилетия в 1975 году Мих. Лифшиц писал в одном частном письме: «“Литературная газета” не откликнулась на это событие даже парой строк, что, вообще говоря, меня радует, но это и смешно, потому что я один из старейших членов Союза (писателей. – В.А.), да бывали и времена, когда я эту самую газету подписывал». В наши дни только журнал «Вопросы философии», возглавляемый академиком В.А. Лекторским, опубликовал в № 7 за 2005 год статью к столетию Мих. Лифшица.

<sup>5</sup> Эта книга с дарственной надписью А.Ф. Лосева находится в архиве Мих. Лифшица.

<sup>6</sup> Л.Я. Рейнгардт, доктор искусствоведения, жена Мих. Лифшица.

<sup>7</sup> Это письмо А.Ф. Лосева, хранящееся в архиве Мих. Лифшица, впервые было опубликовано в журнале «Вопросы философии», 2004, № 12. Ксерокопия письма передана в Библиотеку «Дом А.Ф. Лосева».

В одном из архивных текстов Мих. Лифшица (от 1976 года) есть строки, в которых речь идет, судя по всему, о А.Ф. Лосеве: «Мы создали нашу интеллигенцию, вышедшую из народа, но, к сожалению, в некоторых случаях она оказывается более чуждой, чем старая. Вот живые примеры. Я знаю одного профессора, действительного ученого, который в начале революции был в оппозиции к ней и в двадцатых годах издавал свои сочинения (религиозно-философского оттенка) под грифом “Издание автора”. После этого он пять лет провел в заключении, а в середине тридцатых годов мне прислали его с письмом из Секретариата и просьбой помочь ему в издании книги по истории эстетики. Сделать этого я не мог<sup>8</sup>, так как книга эта была насыщена реакционными философскими фантазиями, но я много разговаривал с автором. Мы встретились с ним снова несколько десятилетий спустя. Теперь он видный советский ученый и недавно жаловался мне на молодое поколение: “Для них марксизм это – одна из тысячи теорий, а я так не могу. Я потратил пятнадцать лет на изучение марксистской литературы и от этого не отступлю”. Нельзя утверждать, что его марксизм носит вполне полноценный характер, да и точки зрения на этот вопрос могут быть разные. Важно то, что он не хочет повернуть вспять, хотя ему выгодно было бы поступить именно так».

Книга А.Ф. Лосева «Гомер» (М., 1960), также с дарственной надписью от автора, содержит многочисленные пометки и за-

---

<sup>8</sup> В книге А. Тахо-Годи «Лосев» повествуется, очевидно, об этом эпизоде: «Храбрый М.А. Лифшиц, несмотря ни на что, дал в свое время заключение печатать, но, увы, издательство “Academia” закрывается...». И далее: «Составители заключения (содержащего идеологические обвинения по отношению к А.Ф. Лосеву. – В. А.) негодовали на издательство “Academia”, что оно одобрило труд Лосева. Одобрение подписал главный редактор издательства М.А. Лифшиц, благожелательно относившийся к Лосеву» // *Тахо-Годи А.А. Указ.соч. С. 255, 256.* Любопытно, что Лифшиц, судя по одной из его ныне опубликованных мемуарных заметок (от 18.VI.1974 г.), забыл об этом эпизоде: «Лосев (мне): “Известно, что у Лифшица две характерных черты – ум и бесстрашие”. Я: «Слава богу, во время войны под судом за трусость не был». Лосев рассказал (а я забыл), что в начале 30-х годов [П. Ф.] Юдин собирал нас в ЦК по поводу его, Лосева, «Истории эстетики». Мой отзыв был: «Это идеализм, но оставляет надежду на развитие в лучшем направлении и допускает редакционную переработку. Печатание возможно» // *Лифшиц Мих. Pro domo sua // Новое литературное обозрение. № 88 (2007). С. 87–88.*

мечания Лифшица на полях. На мой взгляд, эта книга с маргиналиями Мих. Лифшица позволяет судить, чему действительно научился или, скажем более осторожно, мог научиться Лосев у Лифшица – и вместе с тем она показывает, по каким вопросам и проблемам их взгляды остались разными.

Секрет «тысячелетнего обаяния» поэзии Гомера А.Ф. Лосев видит в том «между», которое Лифшиц называл «вечным “спором на меже”»<sup>9</sup>, и которое получило философское обоснование в его «теории тождеств», концепции «щели», именуемой Лифшицем также «дифференциалом», *distinquo* («я различаю»). Совпадения этих понятий Лифшица с соответствующими понятиями постмодернизма («между», «щель» и «различАние» Ж. Деррида) – не только словесное: перед нами богатое содержанием пересечение совершенно различных концепций философии XX века.

Если у Деррида его «между», его «щель» или «хора» есть место «полноты неопределенности», абсолютного молчания и абсолютного неразличения, то Лифшиц различает два типа «между»: одно из них есть «сидение между двух стульев», межеумочность по типу «ни то, ни се», «ни богу свечка, ни черту кочерга», а другое – точка концентрации смыслов и их рождения. В литературных дискуссиях 1930-х годов Мих. Лифшиц и его единомышленники из журнала «Литературный критик» анализировали те явления мировой культуры, в которых рождалась определенная позиция «великих консерваторов человечества», таких как Аристофан и Шекспир, Бальзак и Пушкин, Гегель и Дж. Вико.

Незадолго до своей смерти Лифшиц напишет: «Необходимо связать теорию цикла с моей старой теорией 30-х годов о *великих консерваторах человечества* (→ максимум «свободного духовного творчества»). Они представляют собой единственно возможный выход из круга в их время. Как представители «свободного духовного творчества» они принадлежат будущему. Но вместе с тем это одновременно и *бунтари*, с элементом фатального сверхчеловечества, в большей или меньшей степени (таковы люди эпохи Возрождения, таковы мудрецы греческой философии) и неизбежно – представители определенного *господствующего класса*, в рамках которого они действуют (опять же –

---

<sup>9</sup> Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. М., 1980. С. 566.



в большей или меньшей степени), ибо они должны и *отделить себя* от «русского бунта, бессмысленного и беспощадного»<sup>10</sup>.

«Великие консерваторы человечества», согласно Лифшицу, были консерваторами именно потому, что так или иначе не хотели и не могли принять отрицательных сторон прогресса, а вовсе не потому, что были противниками демократии. «Вторичные» консерватизм и реакционность есть следствие «борьбы на два фронта» – и против либерализма и против реакционности в прямом смысле слова, т.е. защиты того, что ушло в прошлое и должно там остаться.

Поэтому не только «вопреки» своим консервативным убеждениям Аристофан, Шекспир и Бальзак – великие художники, но отчасти и «благодаря» (формула, рожденная «течением» Лифшица – Лукача в 1930-е годы). Лучше встать в оппозицию к иному прогрессу, чем быть его безоглядным апологетом.

Своеобразие Гомера, доказывает А.Ф. Лосев, состоит в том, что Гомер, с одной стороны, видит все преимущества цивилизации по сравнению с предшествующей дикостью – «большие возможности для развития *отдельной личности и для их демократического объединения*»<sup>11</sup>. Но, с другой стороны, «Гомер резко отличается от этой новой формации тем, что он не признает и не рисует этих новых прогрессивных идеалов в их положительном раскрытии; он только улавливает их легкое веяние и рисует их главным образом отрицательно (последнее слово подчеркнуто Мих. Лифшицем. – В. А.), не в виде их прямого признания, но в виде рефлексии над устаревшими формами и частичной их критики»<sup>12</sup>. По поводу процитированных строк Лосева Лифшиц замечает на полях: «Т.е. “борьба на два фронта“» (цитата закончена. – В.А.). В результате этой борьбы возникает то, что английская эстетика XVII–XVIII веков называла «поэтической справедливостью». Окончательное определение общественной позиции Гомера у Лосева таково: «Он взял наилучшее, что было в обеих формациях, именно всенародный героизм без варварства и цивилизацию без крайностей индивидуализма. В этом-то и заключается секрет его тысячелетнего обаяния»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Лифшиц Мих. Pro domo sua // Новое литературное обозрение. № 88. 2007. С. 92.

<sup>11</sup> Лосев А.Ф. Гомер. М., 1960. С. 60.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 61.

На полях Лифшиц пишет: «К этому еще надо прибавить (мое – ? неразб. – В. А.) *новое*».

Новое (по сравнению с обычной версией концепции «борьбы на два фронта»), возникшее, согласно Лифшицу, «между» – это относительно *независимая позиция*, т.е. *свободное духовное творчество*, появляющееся уже на заре классового общества, цивилизации. Обратим внимание на эту проблему, до сих пор не решенную социологией искусства: как возможно свободное творчество в тот исторический период, когда общество распадается на антагонистические противоположности? Ведь в этих условиях необходимо *примкнуть* к той или иной общественной силе, чтобы не быть подвешенным в воздухе. Необходимость примыкания понимается здесь не в смысле получения материальных выгод, а прежде всего как обретение позиции, позволяющей избежать «невысокого парения в невысокую высь», говоря словами М. Нестерова, – того парения, что свойственно «свободно парящей интеллигенции» К. Манхейма, а также, если верить Платону, «мужьям незлобливым, однако легкомысленным, а именно таким, которые любили умствовать о том, что находится над землей...»<sup>14</sup>. Привычка «воспарять» над делами реальными превращает этих незлобливых мужей в чирикающих птиц, потерявших человеческий разум, зато обретших, вполне серьезно продолжает основатель объективного идеализма, «перья вместо волос»<sup>15</sup>.

Гомер как существо двуногое, но все же без перьев, не витал в облаках, а крепко стоял на земле и потому к «пернатым мыслителям» (Мих. Лифшиц) отношения не имеет. Именно по этой причине он не примкнул к той или иной *крайности*, а нашел относительно независимую и свободную позицию. «Необходимо говорить, – пишет Лосев, – о намечающемся у Гомера постепенном падении царской власти и зарождении аристократической республики (выделено Лифшицем. – В. А.), а вместе с тем и рабовладельческого государства, закрепившего уже начавшееся социальное неравенство вместе с демократической оппозицией»<sup>16</sup>. Это – развитие у Лосева той мысли, которую Лифшиц назвал «борьбой на два фронта». Но Лифшиц уточняет старую позицию «течения» 30-х годов на полях книги Лосева: «Важны не только упоминания того и другого. Важно поэтиче-

<sup>14</sup> Платон. Соч.: в 3-х т. М., 1971. Т. 3 (1). С. 540.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Лосев А.Ф. Гомер. М., 1960. С. 95.

ское освещение. Власть в общем освещается как *роковая необходимость* и в тесном союзе с единовластием, до тирании. Поэтому это не картина ослабления царской власти, а перенесенное на старинные отношения (как и в драме – та же проблема) более современных. Поэтическая справедливость – *единовластие* и *свобода независимых* оцен[иваются] с их положительных и отрицательных сторон. Начало того, что проходит через греческую драму, Тацита, далее – Шекспир»<sup>17</sup>.

Что же такое поэтическая справедливость? Предварительный ответ на этот вопрос у Лифшица звучит примерно так: это верное *освещение*, равнозначное «поэтическому освещению», т.е. *видимости*.

Сразу же необходимо обратить внимание на то, что есть, по крайней мере, две видимости. Одна – способность казаться не тем, чем являешься на деле или «право» субъекта видеть мир не таким, каков он есть в действительности. Субъективистские концепции художественного зрения (так называемого «видения») тем самым обосновывают право «творческого субъекта» ставить землю на дыбы – печально известное свойство российской истории XX века, о котором идет речь в памфлете Лифшица «На деревню дедушке». Совсем другое – способность вещей быть видимыми, обладать объективной видимостью, иначе говоря, видимость нашего реального мира есть его онтологическое качество.

По мнению Мих. Лифшица, сама жизнь – не что иное, как явление, то есть видимость. Но в каком смысле? Примерно в том же, в каком гомеровский герой, например, Ахилл, есть видимость. Видимость того важного, что вблизи не увидишь, а только на расстоянии. Человек – центр мира. Но сущность, сердцевина бесконечного бытия, стала видимой только в человеческой культуре и благодаря человечеству, которое до известной степени обособилось от природы, удалилось от нее и противостоит ей. Всякая жизнь есть определенная автономия по отношению к процессам неорганической природы, за что она платит мимолетностью, призрачностью прекрасного явления бабочки-однодневки – по сравнению с железной детерминированностью и каменной прочностью неорганического бытия.

На полях книги Лосева Лифшиц пишет: «Герой – буквально “умерший”»<sup>18</sup>. Запись сделана по поводу рассуждений

<sup>17</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: А.Ф. Лосев. Гомер. М., 1960. С. 95.

<sup>18</sup> Там же. С. 170.

А.Ф. Лосева о специфике эпического героизма – «она заключается в безусловном внутреннем и внешнем единстве личности и родоплеменного коллектива (выделено Лосевым. – В. А.), в единстве настолько близком и нерасторжимом, что каждая личность является как бы индивидуальным воплощением родоплеменного коллектива, и в каждой личности родоплеменной коллектив как бы *сознает сам себя*»<sup>19</sup>. Определение, данное Лосевым, значительно шире понятия героизма, ибо речь идет об определенном понимании *идеального* (das Ideale, принципиально отличное, как показал Мих. Лифшиц, у Шеллинга и Гегеля, а также и у Маркса, от das Ideelle<sup>20</sup>) вообще. Ведь «принцип родоплеменного героизма», продолжает Лосев, «текуч и подвижен» и «может быть, он чаще является идеалом (последнее слово подчеркнуто Лифшицем) и регулирующей силой, чем фактической обстановкой данного времени и места»<sup>21</sup>. На полях по поводу процитированной фразы Лосева Лифшиц ставит значок R[ight]<sup>22</sup>.

Верно, по мнению Лифшица, что героизм – реальная регулирующая сила. Но источник этой регулирующей силы он видит не там, где Лосев. Последний в данном случае объясняет идеальное в том же духе и ключе, как его понимал Г. Лукач или Э.В. Ильенков, – идеальное (das Ideelle) в форме мифологии или культуры вообще есть реальность, порожденная человеческим коллективом, оно возникает в общественно-преобразующей деятельности людей и является регулятором этой деятельности. Лифшиц, в отличие от Ильенкова и Лукача, находит источник идеального не только в обществе, но и за его пределами, в *истинном бытии* как таковом. Для Лосева, человека верующего, идеальное в конечном итоге есть Бог. Христианское понимание идеального у Лосева иногда сочетается, как будет показано ниже, с той линией в марксизме, которую резко критиковал Ленин за богостроительство и богоискательство. Однако парадоксальным образом (по закону «крайности сходятся») именно неомарксистские концепции, предтечей которых было богостроительство начала XX века, привели к позитивистской и нигилистиче-

<sup>19</sup> Лосев А.Ф. Гомер. С. 171.

<sup>20</sup> См. об этом: Лифшиц Мих. Диалог с Эвальдом Ильенковым (проблема идеального). М., 2003. С. 230–240 и далее.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Верно (англ.).

ческой версии марксизма, которую Лифшиц иронически называл «gottlosen Marxismus»<sup>23</sup>.

Итак, идеальное для Лифшица тесно связано с понятием «видимости». Видимость мира – это свойство человеческого зрения, которое возникло как реализация свойства *отражаемости* объективного мира, свойства идеального. Первична видимость мира, а зрение – вторично, как всякое отражение. Зрение у живых существ появилось только потому, что сам мир стал *видимым*. Видимый мир – это космос, образовавшийся из безвидного, безобразного хаоса, как хорошо знали создатели древних мифологий. Современная физика утверждает, что существовали «темные века» Вселенной, когда она после гипотетического Большого взрыва была невидимой. Мы живем в «среднем мире», мире реально видимых вещей, тогда как элементарные частицы микромира человек не увидит никогда, ибо они принципиально невидимы по своей природе. Известно, что наблюдение изменяет характер этих объектов микромира. Мы можем видеть только их следы.

Герой, замечает Лосев, превращается в реальную регулирующую силу главным образом уже после своей смерти. То есть он должен стать мифом, видимостью, чтобы приобрести реальную идеальность. Но потому ли он приобретает идеальность, что люди создают красивую ложь о герое, или потому, что героизм – реальная сила реального коллектива, т.е. не ложь, а высокая правда общества? И Лосев, и Лифшиц, так же как Ильенков и Лукач, в ответе на этот вопрос единодушны. В отличие от тех, для кого идеальное – это только пустая видимость, нечто, реально не существующее, марксисты Лифшиц, Лукач, Ильенков столь же, как и верующий православный Лосев, непоколебимо убеждены в том, что идеальное существует объективно, вне отдельного человеческого сознания.

После своей смерти герой действует на людей как реальная сила *общественного идеала*, а последний есть не что иное, как сила внутреннего единства этого общества, сила, без которой родовое общество перестало бы существовать. Но дальше между Лифшицем, с одной стороны, и Ильенковым, Лосевым, Лукачем, с другой, начинаются расхождения. Реальность регулирующей силы общества признавал и А.А. Богданов, но для него эта организующая сила не имела ничего общего с объективной, а

---

<sup>23</sup> Лишенный бога марксизм (нем.)

тем более абсолютной истиной – регулирующей силой для Богданова была коллективная иллюзия, род необходимой и полезной лжи. Существование идеального как абсолютного (*das Ideale*) он отвергал, полагая, что концепция абсолютной и объективной истины у Ленина есть уступка идеализму и религии. Для Лифшица, напротив, идеальное (*das Ideale*) не может быть вне истины, хотя истина исторически нередко по необходимости являлась в форме той же мифологии или религии, в форме ложного сознания (*das Ideelle*). В изложении А.А. Тахо-Годи А.Ф. Лосев в своих зрелых и поздних трудах доказывал, «что мифомышление возникает на ранней ступени общины – родовой формации, когда на мир переносятся родственные отношения древнего человека (иных он не знает) и весь космос представляет собою одну огромную родовую общину...»<sup>24</sup>

На полях стр. 10 книги А.Ф. Лосева «Античная мифология» (М., 1957) Лифшиц, комментируя эту идею Лосева, записывает: «То есть мысль та, что понятие общности человек черпает из своей родовой общности?» Однако, продолжает Лифшиц, эта идея та же, что и у А. Богданова, и она не является ответом на вопрос, откуда в человеческом сознании появляется понятие общего вообще, т.е. Единого Парменида и Платона. «Марксистское» объяснение, которого придерживался Богданов, сводится, полагает Лифшиц, к разновидности солипсизма, и ничего в принципе не меняется от того, что это солипсизм коллективный<sup>25</sup>.

Ответ Лифшиц предлагает искать, взяв уроки диалектики у Платона (за что А.В. Гулыга, к слову сказать, уже во время перестройки, обвинил Лифшица в идеализме и антимарксизме). В этом смысле, я думаю, Лосев был солидарен с Лифшицем, он на протяжении своей жизни учил, как брать уроки диалектики у Платона. Стоит также вспомнить цитировавшиеся выше иронические слова Лосева о «творческом марксизме», которому он предпочитает «догматический» марксизм Лифшица. «Догматизм» Лифшица заключался в реабилитации многих цент-

<sup>24</sup> Тахо-Годи А.А. Указ. соч. С. 319.

<sup>25</sup> Э.В. Ильенков был убежденным критиком А. Богданова и «богдановщины», неомарксизма в целом, однако некоторые его неосторожные формулировки, на которые обращает внимание Лифшиц в своем «Диалоге с Э. Ильенковым», а также трактовка Ильенковым идеального как чисто общественного феномена, таили в себе опасность, по мнению Лифшица, выводов в духе «богдановского» и неомарксистского коллективного солипсизма.

ральных понятий классической мысли, отвергнутых неомарксизмом, таких, например, как «созерцание». В своем памфлете 1965 года «На деревню дедушке» Лифшиц писал: «Я теперь с удовольствием вижу в газетах, что слово “волевой” утратило свой прежний, слишком мягкий свет, вроде его даже в отрицательном смысле начали применять <...> Чего доброго, еще созерцание восстановят в правах, потому что самое плохонькое созерцание реальных вещей и процессов лучше дикой привычки скособоличить независимую от нас картину мира в угоду нашему видению»<sup>26</sup>.

При этом Лифшиц вовсе не был противником «активности» и «деятельности», «вмешательства в жизнь» – излюбленных понятий неомарксизма. Он был против «вмешательства халтуры в жизнь». Причем халтура может быть самая что ни на есть интеллектуальная, высокоученая. Халтура во всех ее разновидностях, между прочим, и погубила Россию во второй половине XX века. Каков критерий, позволяющий отличать халтуру от подлинного труда, подлинной деятельности? Без категории «созерцания» найти такой критерий трудно. Мне представляется, что Лифшицу были ближе размышления Лосева о созерцании и связи созерцания с понятием «деятельности» у Плотина, чем «марксизм» в духе А. Богданова. Приведу большую цитату из работы А.Ф. Лосева о Плотине (кстати, Лифшиц особо ценил и отмечал именно книгу Лосева о позднем эллинизме). Речь идет о самосозерцании природы в трактовке Плотина:

«Факт воплощения смысла в материи возникает только потому, что смысл может самого же себя самому же себе противопоставлять, будучи поэтому сам для себя и субъектом и объектом. Но противопоставление смыслом себя самого себе же самому есть взаимоотражение смысла, или созерцание; а для смысла быть тем, что он есть, это значит творить и переходить в деятельность, в творчество. Следовательно, созерцание, творчество и бытие тем, что есть, в природе – одно и то же. Если смысл есть творящая потенция, это значит, что он есть созерцание, или, точнее, самосозерцание»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Лифшиц Мих.* Либерализм и демократия. Философские памфлеты. М., 2007. С. 235.

<sup>27</sup> *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 425.

Глубокий рациональный смысл этих рассуждений Плотина Лосев разъясняет следующим образом: «Если кто знаком с учением Канта и неокантианцев о том, что познание само конструирует свой предмет, что нет никакого бытия вне смысловых актов сознания, то ему надо только это “познание” и “сознание” понимать не субъективно, но объективно, и – мы получим теорию Плотина. В природе самой, по Плотину, есть то, что можно было бы назвать априорными формами, то есть существует своего рода априорная природа; когда они функционируют, это значит, что творится и само бытие природы»<sup>28</sup>.

Мих. Лифшиц предлагал последователям и ученикам Эвальда Ильенкова отказаться от неомарксистского, «богдановского» социологического понимания всеобщего – и двигаться по той дороге, по которой шел их учитель, т.е. к постижению той версии всеобщего, «которая увлекла воображение мыслителей школы Сократа, Платона и Аристотеля и от них перешла в так называемое реалистическое направление схоластики средних веков»<sup>29</sup>. Развивая эти традиции в духе умного материализма, «нужно, – пишет Лифшиц, – найти опорные точки среди трясины безразличного опыта, которые дают нам относительно законченное знание, моменты абсолютной истины, и которые можно в духе терминологии Ф. Бэкона назвать всеобщими инстанциями. Выход, предложенный Кантом, синтез самодостовверных всеобщностей рассудка и разума с фактами нашего опыта – слабый заменитель реального синтеза всеобщего и особенного в тех явлениях, которые можно назвать априорными фактами»<sup>30</sup>.

Что дает мысль об априорном факте, об априоризме природы для понимания древней мифологии? В изображении Лифшица мифология древности предстает не разновидностью коллективного сна и бреда, не иррациональным «видением» мира сквозь искажающую призму родовых отношений, а глубоким постижением «истины всеобщего», причем в известной мере более глубоким и верным, чем это было доступно человечеству в период цивилизации, в период господства и интенсивного развития научного знания. Ибо не только вопреки, но в известной степени как раз благодаря мифологическому сознанию могли раскрываться некоторые важные «априорные факты», забытые

<sup>28</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 426.

<sup>29</sup> Лифшиц Мих. Диалог с Эвальдом Ильенковым. М., 2003. С. 182.

<sup>30</sup> Там же. С. 196.



цивилизированным человечеством. Но для объяснения этого парадокса необходимо, полагает Лифшиц, Платона и Аристотеля дополнить Марксом.

Дело в том, что природа сама себя созерцать не может. В идеализме «априоризм природы» так или иначе, но неизбежно сводится к самосозерцанию духа, а не природы. С другой стороны, материалистическая теория отражения до Маркса страдала всеми теми недостатками, глубокую критику которых дал Кант, – созерцательностью, которая не учитывала особую роль человека в природе. Заключается эта роль в том, что человек своей деятельностью *возбуждает* субъективное начало всей бесконечной реальности, и затем уже отражает в зеркале своего сознания тот ответ, который на его вопросы дает природа. В результате природа действительно саму себя мыслит и саму себя созерцает, но это самосозерцание бесконечности было бы невозможно без такого посредствующего звена, как человек. В этом контексте особую глубину приобретает мысль Герцена, что без человеческого разума природа была бы не полна. Лифшиц еще больше заостряет эту мысль, он полагает, что только в человеке и благодаря человеку природа становится природой в подлинном смысле слова, она в деятельности человека движется к себе, обретает себя.

Но за все нужно платить – таков универсальный закон бытия. Становясь чуть ли не богом, т.е. самосозерцанием бесконечного мира, человек платит за это тем, что опускается ниже самых низких созданий природы: только человек знает смерть как центральную проблему своей жизни, только человеку свойственны «пороки культуры» – предательство, лицемерие, пытки, ложь, «бескорыстное зло». Древние люди поняли эту связь противоположностей лучше нас. Главная проблема древней мифологии, согласно Лифшицу, сводилась к тому, как найти цель, то счастливое «между» стихийным и разрушительным ответом природы на действия человека, ответом, который подобен атомному взрыву – и самовластной регуляцией природы со стороны существа, вообразившего себя безнаказанным манипулятором, повелителем вселенной, Человекобогом.

Мир *видимости, зрительности, зеркальности* у Лифшица превращается, таким образом, в созерцание миром самого себя как целого. Но это вовсе не плотиновская мистика, а та реальная идеальность, без которой не может быть ни зрения, ни мышления. Причем понимание *идеального* у Лифшица далеко от идил-

лии. Идеальное – страшно, замечает он. Потому что идеальное, т.е. парменидовское Единое, первоначально, на заре истории, является людям как карающая их *обратная сила* их же собственного неразумного и дерзкого вмешательства в природу. Таким образом, согласно Лифшицу, древняя мифология заключала в себе момент *абсолютного знания и абсолютного зрения*, во многом утраченный в период цивилизации. В работе «Античный мир, мифология, эстетическое воспитание» Лифшиц раскрывает суть своего понимания мифологии как отражения *обратных сил* природы, возбужденных человеческой деятельностью. На полях книги Лосева «Античная мифология» он излагает эту концепцию в нескольких фразах:

«1. причиной мифологизации природы является не только (неразб.) аналогия. В основе лежит возникшая еще в тотемистское время идея *сил природы* как реактивно отвечающих на дерзость человека.

2. природа была силой *независимой, неподкупной*, способной служить *судьей* (неразб.) в спорных человеческих делах.

3. силы природы образец *свободы* – силы, не связанные целью, *независимые*»<sup>31</sup>.

Самоотражение бесконечной реальности в зрении и сознании человека есть реальная основа феноменологии духа, которую изучает история искусства и литературы.

Героические сказания древних народов соединяют в единое целое прошлое и настоящее, они, по мнению А.Ф. Лосева, – свидетельство того, что человеческое общество становится реально видимым. Разумеется, его видят люди, а не боги и не животные, но и люди видят лишь то, что приобрело качество реальной видимости. А.Ф. Лосев цитирует «прекрасные», по его мнению, слова Белинского, приводим цитату из Белинского целиком, как она дана у Лосева:

«Надо было, чтобы событие сделалось поэтическим преданием живой и роскошной фантазии младенческого народа; надо было, чтобы герои события представлялись в отдаленной перспективе, в тумане прошедшего, которые бы увеличили их естественный рост до колоссальных размеров, поставили бы их на котурн, облили бы их с головы до ног сиянием славы и скрыли бы от созерцающего взора все неровности и прозаические подробности, столь заметные и резкие вблизи (подчер-

---

<sup>31</sup> Запись Мих. Лифшица на полях стр. 7 книги Лосева А.Ф. Античная мифология. М., 1957.

кнуто Лифшицем. – В. А.) настоящего»<sup>32</sup>. На полях Лифшиц замечает: «А говор или, -ят - ? – В. А.], что дали нет. В каком смысле? Наоборот, на востоке (? – В. А.) дали нет».

Запись Лифшица полемична по отношению к рассуждениям Лосева о характере пространства и художественного зрения у Гомера.

Западные авторы XX века, представления которых о «близком» зрении у Гомера принимает А.Ф. Лосев, утверждают, что гомеровскому эпосу в целом свойственен орнаментальный принцип изображения, исключающий пластичность. В исторической концепции развития мирового изобразительного искусства А. Ригля «близкое», осязательно-вещественное, плоскостное зрение присуще древневосточному искусству, прежде всего египетскому. Напротив, «нормальное» зрение греков периода высокой классики было, согласно А. Риглю, пластическим, при котором осязательные представления и ощущения гармонически соединялись и взаимодействовали с представлениями оптическими, глубинными, пространственными. Орнамент, доказывал А. Ригль в своей ранней работе «Вопросы стиля», предполагает плоскость и плоскостное зрение.

Мих. Лифшиц предлагает более содержательную трактовку понятий «близкого» и «далекого» зрения, которые у Ригля, по его мнению, просто – оптические метафоры. В связи с этим приводим один фрагмент из архива Лифшица: «Истина прямая. Истина символическая. Первая в пределах доступного нам процесса раздвоения, растроения, расчленения. Вторая *гипертонична*, она устраняет разницу между возможным и действительным. Поэтому больше принадлежит поэзии и поэтической философии. Отдаленность, разрыв образа и его всеобщего содержания.

Но в ней есть и преимущество. То, что надлежит сказать об ограниченности прямоты, относится отчасти и к самому искусству, поскольку оно *не символично*, а «ясно и отчетливо»<sup>33</sup>, классически прямо. Речь идет, – заключает Лифшиц, – о преимуществах «символического искусства», непобедимых и вечных (например Египет)<sup>34</sup>.

В те времена, когда предположительно создавал свои эпические поэмы Гомер, в изобразительном искусстве Древней

---

<sup>32</sup> Цитата из Белинского по кн.: Лосев А.Ф. Гомер. С. 162.

<sup>33</sup> Мих. Лифшиц здесь имеет в виду «ясное и отчетливое» знание Декарта.

<sup>34</sup> Архив Мих. Лифшица, папка № 693 (онтогносеология). С. 32.

Греции господствовал стиль геометрический и плоскостной. А. Ригль, в отличие от традиций классической эстетики, выдвинул принцип единого стиля эпохи. Согласно Риглю, и вазопись, и скульптура, и архитектура, и орнамент, и живопись, скажем, V в. до н.э., подчинялись одним и тем же закономерностям соотношения плоскости и изображенной на ее фоне формы. Но для классической эстетики, как известно, развитие разных жанров и видов искусства неравномерно: скульптура переживает свой расцвет в классический период, а живопись – в романтический (согласно Гегелю). Если особенности романтического периода развития искусства соответствуют природе живописи и обуславливают ее расцвет, то эти же причины приводят скульптуру если не к упадку, то, во всяком случае, к вытеснению ее на вторые роли.

Основанием для вывода А.Ф. Лосева об орнаментальном и плоскостном зрении служит тот факт, «что Гомер, как оказывается, почти не способен изображать событие так, чтобы оно было видно со всех сторон. <...> Если нужно изобразить какой-нибудь предмет, например дом, то, – продолжает А. Лосев, – поэт сначала изображает одну сторону этого дома, а потом другие его стороны, независимо одна от другой, как будто бы это был не один и тот же дом, а четыре разных дома. <...> Это значит, что у Гомера при таком способе изображения предметов *отсутствует способность восприятия трехмерного пространства*, отсутствует способность восприятия *рельефа*. Перед нами, – заключает А. Лосев, – не рельефное, но пока только плоскостное восприятие предметов»<sup>35</sup>.

В своих выводах о характере художественного зрения Гомера А.Ф. Лосев опирается на работу Ф.Ф. Зелинского о Гомере (1897 г.), в которой автор доказывает, что «параллельные действия у Гомера изображаемы быть не могут; подобно *рельефу древнейшему* (подчеркнуто Лифшицем в книге А. Лосева. – В. А.) в противоположность александрийскому, подобно рельефу *готическому* (подчеркнуто Лифшицем. – В. А.) в противоположность к *рельефу Гиберти* (подчеркнуто Лифшицем. – В. А.) и его последователей, поэтическая техника Гомера знает только *простое, линейное, а не двойное, квадратное измерение* (подчеркнуто Лифшицем. – В. А.)»<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Лосев А.Ф. Гомер. С. 131.

<sup>36</sup> Цитата из работы Ф.Ф. Зелинского «Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады» по кн.: Лосев А.Ф. Гомер. С. 129.

Приведенные наблюдения Ф. Зелинского находят следующий комментарий у Мих. Лифшица: «Т.е. нет изобразительности, *более независимой* от взгляда»<sup>37</sup>. Следует отметить, что Лифшиц, полемизируя с концепциями «творческого марксизма» советских времен, согласно которым архитектура, например, не изобразительна, доказывал: «Главный недостаток подобных концепций состоит в том, что образ искусства смешивается с непосредственным чувственным образом чувственного восприятия»<sup>38</sup>. Правота Канта в том, развивает эту идею Мих. Лифшиц в своих архивных заметках, «что теоретическая истина обусловлена практической, идеальной перспективой. Мы понимаем в той мере, в какой мы идеальны. Простое же наблюдение, даже помноженное на рациональную обработку, не является преградой для релятивизма, который растет из простого факта зависимости сознания от обстоятельств»<sup>39</sup>.

Поэтому развитие изобразительности в мировом искусстве, развитие реализма требует также и развития относительной *независимости* художественного образа от реального зрительного восприятия, от взгляда. «Суть дела в том, – пишет Лифшиц на полях книги Лосева по поводу гипотетической орнаментальности зрения Гомера, – что дальнейшее развитие объективности изображения переходит в обратное, в *субъективность созерцания, взгляда...*»<sup>40</sup> Другими словами, в искусстве возрастает роль *видимости*.

Ригль тоже констатирует рост видимости, субъективности, оптической в мировом искусстве как следствие развития некоей объективной художественной воли – смутного подобия трансцендентального субъекта. Для Лифшица, наоборот, перевес на стороне *бытия*, а не субъекта (в этом он, по собственному признанию, ближе к онтологам, к Хайдеггеру и Гартману, чем к Лукачу). Почему именно усиление субъективности художественного зрения парадоксальным образом, т.е. через обратное, порождает рост объективности реалистического изображения в

---

<sup>37</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: А.Ф. Лосев. Гомер. С. 129.

<sup>38</sup> Лифшиц Мих. В мире эстетики. М., 1985. С. 107.

<sup>39</sup> Лифшиц Мих. Что такое классика? Онтогносеология, смысл мира, «истинная середина». М., 2004. С. 216.

<sup>40</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: А.Ф. Лосев. Гомер. С. 131.

мировом искусстве? Потому что само бытие становится более *видимым*, расширяется горизонт реальной *видимости*. Разумеется, не в грубо физическом или физиологическом смысле слова. «Вдруг стало видимо далеко во все концы света»<sup>41</sup>.

А.Ф. Лосев неоднократно подчеркивает общую прогрессивность позиции Гомера, защиту им более нравственных норм и обычаев цивилизации по сравнению с дикостью варварства: «Антивоенные, антиаристократические, даже антимифологические и всякого рода светские тенденции и мотивы в поэмах Гомера совершенно очевидны» – пишет он<sup>42</sup>. Очевидны они, разумеется, и для Мих. Лифшица – Гомер, бесспорно, на стороне прогресса и цивилизации. Но в том-то и дело, что прогрессивность нового относительна, и потому иное новое может быть хуже старого. Великие мысли и значительные художественные образы могут возникать не только вопреки консервативным взглядам, но в известной степени и благодаря им. Лосев, как о том говорилось выше, усвоил эту идею «течения» 1930-х годов и в целом глубоко и верно изобразил общественную позицию Гомера как реальное основание его поэтического гения. Однако, как видно из маргиналий Лифшица на полях книги Лосева, в ряде случаев их суждения различны.

«Стихийный и недифференцированный коллективизм перестает быть рентабельным, – указывает Лосев, – и становится более выгодным развязать права отдельной личности и ее частную инициативу»<sup>43</sup>. Лифшиц по этому поводу замечает: «Думаю, что (неразб. – В. А.) и *обратное движение* – растущая единичность личности создает “сплошной быт” в духе Азии и протест против него в мечте, отчасти и в реальности – своего рода “ушкуйничество”. Борьба личности против сплошного быта, – продолжает Лифшиц на полях следующей страницы книги Лосева, – и образование на этой почве *более человеческой коллективности* (в Греции – рождение полиса) – вот почва и героического эпоса и драмы. В самом деле, где та действительность, которая соответствует, например, былинам? Совсем другой мир, узнав[аемый] из исторических документов. То же и в Двуречьи»<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Слова Гоголя из «Страшной мести», которые Б. Пастернак взял эпиграфом к одному из своих стихотворений о русской революции.

<sup>42</sup> Лосев А.Ф. Гомер. С. 116.

<sup>43</sup> Там же. С. 169.

<sup>44</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: А. Ф. Лосев. Гомер. С. 169–171.

Традиционная советская концепция реализма понимала действительность просто как данность, как наличное бытие, фактичность. Для Лифшица действительность есть истинное бытие, которое складывается в результате борьбы людей против того, что не отвечает их идеалу – и вместе с тем объективное движение общества как бы независимо от идеалов и стремлений людей. Развитие общества в этом смысле предстает как самосозерцание и самодвижение природы в духе Плотина, но это движение порождено разбуженными человеком субъективными силами природы, проявляющимися в диалектике производительных сил и производственных отношений. Так Лифшиц понимает известные слова Маркса о том, что идея всегда посрамляла себя, если не соответствовала материальным интересам. Но это не означает, что реальный идеал (*das Ideale*) – нечто бессильное и несущественное, эпифеномен общественной жизни. Ведь человек не только актер, но и автор собственной драмы, по словам Маркса.

На какую же реальную почву опирался реальный идеал в эпоху Гомера? По мнению Лосева, Гомер разделяет точку зрения простого сельского труженика. Лифшиц также полагает, что взгляд Гомера родственен гесиодовскому, как он выражен в «Трудах и днях». Но этот взгляд, согласно Лифшицу, не ограничен интересами сельского труженика, он служит основой для того, чтобы подняться над горизонтом непосредственных интересов и даже идей времени.

Куда же поднимается Гомер, какой высоты он достигает? Если Гомер поднимался над ограниченностью и родоплеменного общества, и цивилизации, то его художественное зрение никак не могло быть «близким», «плоскостным». Развивая мысль Беллинского о «далеком» зрении эпоса, Лифшиц сравнивает Гомера с Дж. Вико.

«Классический эпос как образец «вечной истории» Вико. Это *История*, но в которой все идет и в ту и другую сторону и *уравновешивается*. События идут вперед, но они имеют свое прошлое, которым уравновешивается новое (отсюда радость генеалогических и прочих отступлений... (вся эта запись в скобках неразб. – В. А.), элементы теории золотого века, но и элементы прогресса. В результате (? – неразб. – В. А.) *историческая мера* (ср. Гесиод, Теогония)»<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: Лосев А.Ф. Гомер. С. 156–157.

По моему мнению, Лифшиц хочет сказать, что Гомер достигает *абсолютной точки* зрения, свойственной классическому искусству как таковому. Последнее всегда рождается из условий времени и отражает его специфические интересы и взгляды. Однако и вопреки этой ограниченности, и в известной мере благодаря ей, классика становится голосом истинного бытия, большого мира, мира как целого. Классика – тот момент объективного бытия, когда оно становится видимым все целиком, посредством человека и благодаря ему: «В действительности не мы мыслим и чувствуем объективную реальность – она мыслит и чувствует себя нами»<sup>46</sup>. Разумеется, такое возможно лишь в особые моменты истории и личной жизни.

В книге о Гомере А.Ф. Лосев подробно рассматривает «сложнейший», по его словам, вопрос о соотношении божественной и человеческой воли в греческом классическом эпосе. «Это, – пишет на полях книги Лосева Лифшиц, – псевдоним вопроса о *разумности мира*»<sup>47</sup>. Как он решается у Гомера в отличие от древней мифологии и от более близкого нам религиозного сознания?

«Боги – злы = первобытность»<sup>48</sup>. С ростом разумной воли человека и ответ объективного мира на его вмешательство становится более благоприятным. Лифшиц ставит значок R(ight) по поводу мысли Лосева о совмещении «у Гомера божественного предопределения и свободной психологии»<sup>49</sup>. Но если А.Ф. Лосев слова Пенелопы («Могут безумным они /боги. – В.А./ и очень разумного сделать, /И рассудительность дать человеку с легчайшим рассудком») рассматривает как пример более древнего по сравнению с классическим типа мифологического сознания, «когда божество целиком подавляет человека», то Лифшиц видит в этих словах нечто иное. «Собственно, – пишет Лифшиц на полях книги Лосева, – это *диалектика* и очень *умно*. – Боги остаток глубокого прошлого, но и способ понимания того или выражения того, что выходит за пределы *рассудочной обыденности* (далее неразб. – В.А.)»<sup>50</sup>. Действия богов у Гомера не просто проекция на небеса собственной воли и решений чело-

<sup>46</sup> Лифшиц Мих. В мире эстетики. М., 1985. С. 223.

<sup>47</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: А.Ф. Лосев. Гомер. С. 154.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Лосев А.Ф. Гомер. С. 148.

<sup>50</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: Лосев А.Ф. Гомер. С. 154–155.



века. По поводу процитированных Лосевым слов Гегеля о том, что Гомер имеет полное право изображать «собственные силы человеческой души» как внешнее событие, как деяние бога, Лифшиц замечает: «Однако здесь важно то, что поворот (речь идет о смирении гнева Ахилла Афиной в сцене с Агамемноном. – В. А.) является как бы внешним, ибо все же есть действительная *внешность* ситуации, которая решает»<sup>51</sup>.

Вот наглядный пример «априорного факта»! Ахилл, подчиняясь своему гневному характеру, должен был бы убить Агамемнона. Но уникальная ситуация, в которой он оказался, умнее и сильнее субъекта. Это – факт, хотя и удивительный. Он априорен потому, что поступок Ахилла не детерминирован его ближайшим бытием, он почти необъясним, но в нем, как в зерне – сущность той *человечности*, которая делает видимой всю историю человечества на много веков вперед, видимой в ее идеальных, неожиданных и почти чудесных поворотах, таких, например, как победа христианства над могучим Римом или победа советской России над объединенными силами всего цивилизованного мира в Гражданской войне, охарактеризованная материалистом Лениным одним словом – «чудо».

К сожалению, не только вульгарные материалисты, но и верующие люди не всегда видят действительный, объективный источник тех глубоких поворотов жизни, для объяснения которых Гомеру потребовались его боги. Внешность ситуации часто бывает разумнее самых разумных людей. Другими словами, разум не столько в нас, сколько в реальных, существующих вне нашего сознания ситуациях, называемых Ф. Бэконом «прерогативными инстанциями» – такова отправная точка онтогносеологии Мих. Лифшица. Существование таких реальных точек разумности, «априорных фактов» в объективном мире свидетельствует, согласно материализму Лифшица, о том, что парменидовское Единое, идеи Платона или Бог – не пустая выдумка. В архивной заметке «Пересмотр (неразб. – В. А.) элементарного материализма» Лифшиц пишет:

«Веришь ли ты в Бога?  
Я верю в *максимум* всех вещей.  
Но он добрый, твой максимум?

<sup>51</sup> Заметка Мих. Лифшица на полях книги: Лосев А.Ф. Гомер. С. 155.

Откуда же люди взяли свое понятие о добре, если это не является слепком с некоторых закономерностей природы и *общества*, доказательством того, что добро не совсем бессильно среди фактов объективной жизни, а сама жизнь не совершенно равнодушна к добру и злу. Разумеется, карась-идеалист был неправ»<sup>52</sup>.

«Моя идея, – развивал свою мысль Лифшиц в другой архивной заметке, – например, реактивной и роковой силы “объективного духа” в обществе предполагает именно, что субъективный произвол человека, его абстрактно-техническое вмешательство в ход вещей природы и своей собственной жизни оскорбляет и нарушает определенную *норму*, которая, не будучи сама по себе особым существом, богом или идеей, представляет собой вместе с тем нечто вполне *реальное*, хотя и не сводимое к простой сумме фактов или интересов»<sup>53</sup>.

Откуда поразительное чувство *справедливости*, которое движет Ахиллом и делает его героем? Как всякий одаренный великими достоинствами человек, Ахилл не получает никаких преимуществ для себя лично, замечает на полях книги Лосева Лифшиц. Он сам избирает свою судьбу, соответствующую его характеру – героическая, однако кратковременная жизнь. Неистовство Ахилла (его мегалопсихия, по определению Лифшица) – родственно тому неистовству, без которого, доказывал позднее Платон, не может быть истинного философа, ибо в обоих случаях оно питается стремлением к объективной истине как высшей ценности.

Что же движет Ахиллом? Согласно Аристотелю, человека, как и животное, движет его предмет<sup>54</sup>. Но если для животного его предметом является то, чем он питается, то человек «питается» всем миром как целым. Когда человек движим не своим «малым бытием», а бытием большим, бесконечным, то перед нами то, что именуется стремлением к объективной истине у философа и чувством справедливости. Для нормального развития этого естественного чувства необходимо выбраться из «сплошного быта» человеческого муравейника. Любопытно в

---

<sup>52</sup> Лифшиц Мих. «Сейчас вам кажется, что истины нет...» // Свободная мысль. 1992, № 6. С. 101.

<sup>53</sup> Лифшиц Мих. Pro domo sua // Новое литературное обозрение. № 88. 2007. С. 91.

<sup>54</sup> «Первое же из всего движущего – предмет стремления...». См.: Аристотель. О душе // Аристотель. Соч.: В 4-х т. М., Т. 1. 1975. С. 443.

этой связи сравнить характеристику гомеровского Терсита у Лосева и Лифшица. Лосев указывает на то, что Терсит, вопреки распространенному мнению, вовсе не плебей, а аристократ, поэтому считать его критику царей и войны гласом народа не корректно, хотя в этой критике Лосев усматривает здоровый элемент. Оценка Терсита Лифшицем категорична: «Демагог и лакей» – вроде тех теоретиков и практиков иллюстративного соцреализма, добавим мы, с которыми вел мужественную и безнадёжную, по словам Ю. Буртина, борьбу журнал «Литературный критик».

Почему же нравы Терсита не изжиты человечеством к XXI веку? Почему подобные нравы, как свидетельствует недавняя выставка «Шанель» в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, где публике явлена совсем иная, хищная, циничная «видимость», современный миф – законодатели интеллектуальной моды? Самый общий ответ на этот вопрос можно найти в надписи Мих. Лифшица на полях бессмертной книги Э. Роттердамского «Похвальное слово глупости»: «Элемент глупости во всякой идиоме. Ср. к теме *разум в мире*. Очень разумно, чтобы была глупость». Но для полноты к этим словам следует прибавить другие, сказанные Лифшицем на лекциях в ИФЛИ в тридцатые годы: «Наш мир есть безусловно лучший из миров, ибо всегда можно придумать что-нибудь лучшее». А если не придумаем что-нибудь лучшее, то нас ждет, вероятно, судьба людоеда Полифема, о котором Гомер сказал кратко и выразительно: он относился к тем существам «свирепого нрава», что чужды «вере и правде»<sup>55</sup>. И потому утратил зрение – способность наслаждаться прекрасной видимостью вещей. Собственно, он никогда этой способности не имел, даже тогда, когда дико и тупо смотрел на мир своим единственным кровожадным глазом.

\* \* \*

А.Ф. Лосева в тридцатые годы один из дореволюционных интеллигентов назвал «мольеровским Альцестом», ибо он «открыто заявил о правоте своего правого дела»<sup>56</sup>, вместо того чтобы благоразумно покаяться. Мольеровский персонаж, которого автор «Мизантропа» наделил некоторыми чертами и фак-

<sup>55</sup> Перевод В.А. Жуковского.

<sup>56</sup> См. об этом: *Тахо-Годи А.А.* Указ. соч. С. 218.

тами своей биографии, был признан и его друзьями, и любимой женщиной человеконенавистником, вынужден был бежать из общества, как Чацкий (прообразом которого являлся<sup>57</sup>), ища по свету, «где оскорбленному есть чувству уголок». Мне кажется, Мих. Лифшица тоже можно причислить к этой категории людей. Он говорил и писал то, что думал, а думал он не так, как думают приятные во всех отношениях дамы и господа, в глазах которых Альцест неприличен, не комильфо, мизантроп, пугающий своим радикализмом. Лифшиц был отлучен от прогресса либеральной интеллигенцией после появления памфлета «Почему я не модернист?» Но, судя по цитированному выше письму 1979 года, не А.Ф. Лосевым. Отношения между Мих. Лифшицем и А.Ф. Лосевым, их диалог – пример научной бескомпромиссной честности и человеческой порядочности, столь редкий в наши времена.

*(Автор настоящей статьи выражает искреннюю признательность дочке Мих. Лифшица А.М. Пичикян за предоставленные ею материалы из архива и библиотеки Мих. Лифшица.)*

---

<sup>57</sup> См. анализ образа Чацкого с его слабостями и достоинствами – в сравнении с мольеровским Альцестом – в одной из последних и наиболее глубоких, итоговых статей Лифшица «Горе от ума» Грибоедова // *Лифшиц Мих.* Очерки русской культуры. М., 1995. С. 102–162.

*М.С. Крейчи*

## **Макс Дворжак: культурологическая парадигма в искусствознании**

Венская школа искусствознания рассматривается как академический центр, в котором оформились новые, прогрессивные теоретические и методологические подходы, повлиявшие на искусствоведческую практику последующих поколений<sup>1</sup>. Первоначально она связана со среднеевропейской немецко-говорящей средой, в 30-х годах в связи с вынужденным уходом многих искусствоведов из этого пространства, с приходом к власти нацистов, идеи школы распространялись и в англоязычном мире. Одним из ее ярких представителей стал Макс Дворжак. В двухтомной энциклопедии «Культурология. XX век», опубликованной лет десять назад в Санкт-Петербурге, ему была посвящена отдельная глава<sup>2</sup>.

Чем притягателен давно умерший представитель гуманитарной науки для современности? Вряд ли он был первым

---

<sup>1</sup> Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst unserer Zeit. Wien, 2005. В России: *Либман М.Я.* Венская школа искусствознания // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX – начало XX века. Кн. 1. М., 1969; *Шестаков В.П.* Венская школа истории искусств: генезис и современность // Искусствознание, № 1. 2001. С. 507–559; *Он же.* Трагедия изгнания. Судьба Венской школы истории искусства. М., 2005.

<sup>2</sup> Культурология. XX век. Энциклопедия в 2-х т. СПб., 1998. Автор главы *А.Г. Ваишестов.*

искусствоведом, который проявлял живой интерес к взаимосвязи искусства и культуры. Напомним здесь хотя бы переводимого и в России Якоба Буркхардта. Однако Дворжак более последовательно рассматривал культуру как целостный феномен, единое пространство, в котором помимо искусства существуют философия, религия и поэзия. Искусство, по Дворжаку, заключается не только в разрешении и развитии формальных задач и проблем, оно всегда и в первую очередь есть выражение господствующих в обществе идей; его история – часть всеобщей истории духа. Дворжак воспринимается как классик искусствоведения прежде всего благодаря своему тезису «*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*», вошедшему в широкий научный обиход и прочно закрепившемуся за ним и за его последователями<sup>3</sup>. При существующем многообразии искусствоведческих подходов он в свое время казался интригующим и был притягательным лозунгом. Он имел широкий резонанс и оказал стимулирующее воздействие на развитие искусствоведческой мысли.

На самом же деле это меткое понятие – дело рук его учеников, которым в свое время понадобилось общее заглавие посмертно опубликованного сборника избранных статей Дворжака, которое как бы подытоживало его творческое наследие. Под этим названием собран ряд ранее опубликованных редкодоступных статей и докладов, которые таким образом возвращались из забвения. Дворжак редко печатался. В одном томе собраны почти все его основные работы, свидетельствующие в первую очередь о его широких искусствоведческих интересах и многоплановости научных поисков. Можно было бы проследить, как Дворжак развивал и постепенно переосмыслял творческое наследие своих университетских учителей Алойза Ригля и Франца Викхофа, под сильным воздействием которых оказался в период профессионального формирования. Его диссертация, посвященная иллюстрированию сочинения пражского епископа XIV века Иоганна из Среды названа первой чешской научной работой, подводящей к теме отечественного искусства в широком европейском контексте<sup>4</sup>. Объектом научного исследования

---

<sup>3</sup> *Karl M. Swoboda, Johannes Wilde* (ed.). *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung von Max Dvořák*. München, 1924.

<sup>4</sup> *Dvořák M.* Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. 22, 1901. S. 74–207.

ранних произведений является проблематика генетической связи и циклического развития искусства. Характерной для завершающегося периода жизненного пути является его статья «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи» (впервые опубликованная в журнале немецких историков). В ней анализ произведений искусства немецкой поздней готики становится отправной точкой для более глубоких историко-культурных обобщений, в центре которых – дихотомия между взаимодействующими тенденциями идеализма и натурализма.

Во многих справочниках Дворжак представлен австрийским историком искусства. Его сознательный выбор публиковаться на немецком языке устранил Дворжака с горизонта отечественной науки. Следует отметить, что Дворжак сумел освоить не только классический немецкий язык, неискаленный речевой практикой. Он свободно выражал свои мысли на профессиональном языке с его сложным построением высказываний и специальной терминологией. В литературе не всегда отмечается, что он был чехом по рождению. Макс Дворжак родился 24 июня 1874 года в Роуднице над Эльбой, шеститысячном районном городе в 60 километрах от Праги. Если посмотреть на жизненный путь ученого под призмой биографического словаря, то выстраивается бесконфликтная картина ослепительной научной карьеры: ассистент Института искусствознания стал в возрасте 28 лет приват-доцентом, а в 35 лет профессором престижного Венского университета. Автор, работая над интеллектуальной биографией ученого, однако, обнаружил и скрытые малоизвестные факты его творческой биографии. Прежде всего это была среда родного замка, центра владений дворянского рода князей Лобковиц, перестроенного в XVIII веке в стиле барокко и содержащего художественные собрания, результат коллекционирования череды поколений рода. Отец, Макс Дворжак старший, служивший княжеским библиотекарем и архивистом, со своей семьей проживал в одном из флигелей замка. Макс с детства приобщился к аристократическому миру. Его друзья из-за его деликатности, элегантности и тонкости в шутку прозвали его «лорд Макс». Эти особенности вместе с меланхоличностью и застенчивостью выделяли его из среды сверстников. Заинтересованность искусством, нарушившая намеченную преемственность (будущий историк должен был продолжать дело отца в княжеском архиве),

стала причиной некоторого отрыва от мира. В письме друзьям он предстает этаким болезненным Освальдом из пьесы «Привидения» Г. Ибсена. Дворжак созрел во впечатляющей атмосфере Вены конца XIX века с ее всплеском культуры и философии<sup>5</sup>. Покровительство пражских и венских учителей, отдающих отчет о таланте юноши, смягчало сомнения в себе самом, которые тем не менее подсознательно в его интроспективном аналитическом уме присутствовали.

Через видимых успехов рухнула со смертью друга отца – профессора Виххофа в Венеции в 1909 году. Тем не менее Виххоф успел все же рекомендовать своим преемником Дворжака. Виххоф не имел наследников. Поэтому Дворжак унаследовал по завещанию научную библиотеку профессора. Однако часть факультета выдвинула другую кандидатуру – профессора из Граца Йозефа Стржиговского. После закулисных переговоров был принят компромисс – учредить две профессуры. Оскорбленный Дворжак, полюбившийся в роли вундеркинда и кронпринца института, так и не сумел найти подход к своему старшему коллеге. Дворжак, который чувствовал себя призванным единственным преемником и хранителем традиций венской школы искусствознания, должен был прислушиваться к критике со стороны Стржиговского, который в публичных высказываниях намекал на «Wickhoff-Schule», сетуя на ученых, путающих научные исследования со спекулятивными обобщениями и отвлеченным философствованием. Для него это было чем-то вроде анимизма и поклонения идолам у примитивных народов. Восемь лекций, читаемых Стржиговским в Гарвардском университете и опубликованных позже отдельной книгой под общим заглавием «Krise der Geisteswissenschaften», – косвенная полемика со взглядами Дворжака. Дворжак, таким образом, оказывался в постоянной полемике со Стржиговским, недооценивая его вклад в искусствознание. Этот вклад был связан с выходом из традиционного европоцентристского искусствознания и с опытом создания университетского научно-исследовательского центра нового типа, в котором в обсуждении научных проблем принимали участие профессор и студенты<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. М., 1996; Художественные центры Австро-Венгрии 1867–1918. СПб., 2009.

<sup>6</sup> *Strzygowski J.* Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien, 1923.



Наименее исследуемая часть наследия Дворжжака – пласт культурфилософских построений, не собранных в одну цельную систему, а представленных в отдельных статьях. В общем, в трудах Венской школы искусствознания можно обратить внимание на обращение к новейшей философской мысли. Венские ученые активно заимствовали методы психологии. Тут можно сослаться на попытку философского обоснования развития искусств в лице концепта *Kunstwollen* Ригля. Но большинство ученых привлекло для изучения истории искусств теории своих коллег: Шлоссер – итальянского философа Бенедетто Кроче, Эрнст Гомбрих – Карла Поппера, Эрвин Пановский – Эрнста Кассирера, Ханс Зедльмайр – Макса Вертхаймера и Эрнст Крис – Фрейда. Дворжжак увлекался традициями классической немецкой идеалистической философии в лице Канта и Гегеля. Для него характерно использование гегелевского понятия *Zeitgeist*, «дух времени», как комплексного культурфилософского понятия. Из современных философов влияние на него оказывала метафизика историка культуры и философа-герменевтика Вильгельма Дильтея, сторонника использования понятия *Geisteswissenschaften*<sup>7</sup>.

Ведущей проблемой была интерпретация изобразительного искусства как культурного феномена. Он пытался выявить взаимосвязь живописи с остальными видами искусства и интеллектуальными поисками эпохи. Его интересовала включенность произведения искусства в определенный культурный контекст. Он ставит акцент на среде, в которой возникали памятники, прослеживает и обосновывает зависимость искусства от духовной жизни эпохи, от философии, эстетики, теологических воззрений, причем он концентрирует внимание на разного рода переломных моментах в истории искусства – переходах от Античности к христианству, от Средних веков к Новому времени, от Высокого Ренессанса к барокко, подчеркивая тем самым значение раннехристианского искусства, поздней готики и маньеризма. Примечателен также его интерес, как и других представителей Венской школы искусствознания, к современному искусству. В то время как для Ригля современный ему импрессионизм явился воплощением оптического зрения, для младшего

---

<sup>7</sup> Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. М., 2000; Дильтей В. Собр. соч.: В 6 т. // Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. М., 2001–2010.

Дворжака это был экспрессионизм, особенно творчество Оскара Кокошки<sup>8</sup>.

Значимая часть наследия Дворжака – его культуркритические размышления. Дворжаку была присуща идея кризиса не только современного искусствознания, но и культуры в целом. В годы Первой мировой войны сказывались моральное разложение, крушение гуманистических начал культуры, отрыв от культурных традиций и всеобщая релятивизация ценностей, продолжавшаяся и в послевоенные годы. В новооснованной Австрийской республике конфликтовали монархисты и левые. Штатные работники, получавшие пенсию от государства, страдали от роста инфляции, для учащейся интеллигенции не было перспектив найти работу. В Вене не хватало продуктов питания и угля для отопления. Сам Дворжак выслал своих детей с гуманитарной миссией Красного Креста в Швецию. Война только подчеркнула кризис культуры, подготовленный, по Дворжаку, двумя веками раньше. По его мнению, истоками кризиса послужило преобладание естественных наук, математического мышления и всеобщего отхода от духовного начала, когда культура становится делом лишь глаз и мозга, но не сердца. Безрассудная вера в технический прогресс, бездуховный индивидуализм и субъективизм привели к крушению культуры. Для Дворжака характерны ностальгические симпатии к идеалам Раннего Средневековья, когда вся жизнь определялась духовными ценностями. Ему хотелось восстановить утраченные ценности, Дворжак был оптимистом, он верил в возможность преодоления кризиса, был убежден, что после войны вечная борьба материи и духа закончится победой духа. В сентябре 1920 года на конгрессе в Айсенахе он с убеждением объявил: *Geist ist mächtiger als die Materie*. Всю свою энергию он вкладывал в процесс построения иерархии ценностей – оттуда – акцент на педагогическую и просветительскую деятельность. По своей природе Дворжак был учителем и осознавал необходимость прививать ценностные ориентиры новому поколению историков искусства. Он скептически относился к литературе по истории искусства, часто лишенной новизны и научно вредной. Высказанная им мечта о строгой системе определенных норм и приемов, которая должна быть положена в основу этой дис-

---

<sup>8</sup> *Dvořák M. Variationen über ein Thema. Oskar Kokoschka. Wien – Prag, 1921.*

циплины, совпадает с выдвинутым Венской школой лозунгом «строгой» науки об искусстве («Kunstwissenschaft als strenge Wissenschaft»). Уже Его учитель Викхоф тоже ставил задачу устранить интеллектуальную посредственность. С этой целью он основал специальный журнал «Kunstgeschichtliche Anzeigen», публиковавший исключительно научные рецензии «ohne Rücksicht auf Personen und pseudokolegiales Augumentum»<sup>9</sup>. Дворжак писал туда статьи и после кончины Викхофа оказывал этому журналу всестороннюю поддержку.

В отличие от своих предшественников, Дворжак никогда не служил музейным работником, но осознавал, что императорские художественные музеи Вены играют существенную роль в современном образовательном процессе, и проводил занятия, обращаясь к подлинным шедеврам искусства. После распада империи он защищал объективную научную потребность в сохранении целостности богатейших художественных собраний, сопротивляясь претензиям, возникшим к национальным государствам, включая новосозданную Чехословакию. Когда произошло насильственное изъятие части собраний под штыками итальянских солдат, он обратился с протестом к итальянским коллегам-искусствоведам<sup>10</sup>.

Свои взгляды на тему образовательной программы Дворжак представил в обширной статье, напечатанной в первом номере журнала «Die Geisteswissenschaften», где пропагандировал комплексный подход к преподаванию предметов, связанных с искусством, критикуя чрезмерную специализацию<sup>11</sup>. По его словам, смыслом обучения было предоставление слушателям таких гуманитарных знаний, которые помогли бы истолковывать произведение искусства в контексте общих духовных проблем эпохи. Дворжак высоко оценивал профессию искусствоведа. Искусствоведение – это нечто вроде священного жизненного призвания, идеалистическое самоотверженное стремление к истине, предполагающее жертвы и страдания. Дворжак возражал против подмены этих главных целей

---

<sup>9</sup> Kunstgeschichtliche Anzeigen. IV, 1909. S. 1.

<sup>10</sup> Dvořák M. Ein offener Brief an die italeschen Fachgenossen. Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Wien, 1919. S. 3–9.

<sup>11</sup> Dvořák M. Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. Die Geisteswissenschaften. I, 1914. S. 932–936, 958–961.

материалистической редукцией научного труда как простого средства существования ученого.

Дворжак уделял большое внимание своей напряженной педагогической деятельности, хотя осознавал, что подготовка лекций и интенсивность занятий отнимают у него время для собственных научных исследований. Тем не менее, следуя своему моральному императиву, он осуществлял после преждевременной кончины Ригля шефство над ведомственной *Zentralkommission für Denkmalflege*, координирующей охрану и работу по реставрации памятников искусства на огромной территории империи Габсбургов.

Хотя на новом месте Дворжака не удовлетворяла канцелярщина и равнодушие некоторых сотрудников, сам он стремился образцово выполнять свои обязанности. Из-за личного участия в реконструкции позднеантичного дворца царя Диоклетиана в далматском Сплите он даже отодвинул дату своей свадьбы. Как высокое должностное лицо он смог заглянуть за кулисы власти, что в нем только укрепило неприязнь к профессиональным политикам, маскирующим отсутствие интереса к делам культуры пустословием, которое Дворжак критиковал как своеобразную смесь сплошной лжи и шутовства<sup>12</sup>. Скептически он относился и к возможности закрепить в законе вопрос об охране памятников. По его словам, лобби против памятников имеет столько сил, что вопреки культурной общественности легче продвинуть *Denkmalzerstörungsgesetz*, закон об уничтожении памятников. Неожиданного союзника он приобрел в лице наследника трона эрцгерцога Франц-Фердинанда. Отодвинутый в государственных делах на задний план, эругеруог как страстный коллекционер старины принял попечительство над *Zentralkommission*. В феодальной монархии ссылка на волю Его Превосходительства помогала решать проблемы, включая необходимую реорганизацию самой ко-

---

<sup>12</sup> *Dvořák M.* Denkmalschutzgesetz. Neue Freie Presse, 26.11.1910. «In politischen Fragen viel zu ferne stehe und das muss wohl auch geschehen, wenn man – ich will keine starken Worte gebrauchen – den Verdacht vermeiden will, dass all die Worte und offizielle Begeisterung für Denkmalpietät, für alle Kunst, staatliche Kunstpflege und Kunsterziehung, für Hebung der künstlerischen Kultur, für Verbreitung des historischen Sinnes und wie alle die schönen Phrasen lauten, nichts weiter war, als eine konventionelle Lüge, auf der einen, eine Komödie auf der anderen Seite».

миссии<sup>13</sup>. Дворжак выступал инициатором, редактором и автором ряда разделов многотомного научного свода памятников империи, который издавался с 1909 года. Сам он еще раньше описал художественные собрания родного замка в Ровуднице, а в конце своей жизни работал над описью памятников в южноморавских владениях князей Лихтенштейн, где его и настигла смерть.

Дворжак отличал проблематику академического искусствознания от вопроса охраны памятников. По мнению Дворжака, памятники гибнут прежде всего из-за существующего по отношению к ним пренебрежительного отношения общества. Вместо системы наказов и запретов Дворжак выдвинул проект воспитания граждан, демократизации охраны памятников. Его доклады, статьи в ежедневных газетах и книга «Катехизм охраны памятников» стремились популяризировать саму мысль охраны памятников в широких кругах общества. В Катехизме, написанном понятным языком, большое внимание уделено подбору фотографий, наглядно иллюстрировавших позитивные и негативные примеры.

Скорая кончина предопределила и определенную незавершенность творчества выдающегося искусствоведа. В нем не хватает целостного, обобщающего труда по истории искусства. Ведь часто цитируемая работа *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, как выше изложено, на самом деле есть весьма разномасштабный и разнородный корпус исследований, широко затрагивающих различные области искусства. В конце 1920-х годов появились двухтомник конспектов курса лекций по итальянскому Ренессансу, читаемых в Венском университете, подготовленный к публикации его учениками, и новое собрание искусствоведческих статей<sup>14</sup>. Эти работы служили основной информацией, хотя в последнее время список его трудов значительно расширился за счет публикации ряда рукописей, хранимых в Венском университете. Это связано с новым всплеском интереса к наследию Венской школы искус-

---

<sup>13</sup> *Dvořák M.* Erzherzog Franz Ferdinand. Mitteilungen der k.k. Zentralkommission. III. Folge, XIV, 1915. S. 17.

<sup>14</sup> *Dvořák M.* Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance I-II. Wien, 1927-1928; *Max Dvořák.* Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. Wien, 1929.

ствознания, когда ключевые работы начинают переиздавать и переводить на многие языки.

Когда Юлиус Шлоссер в 1934 году опубликовал свой обзор по истории Венской школы искусствознания, вспыхнул неожиданный спор о подзаголовке его работы<sup>15</sup>. В Австрии в 1930-е годы многие старались быстро забыть опыт исчезнувшей многонациональной и мультикультурной Австро-Венгерской империи и воссоединиться с соседним немецким государством. Против попытки зачислить Венскую школу искусствознания в немецкую научную работу тогда выступили славянские искусствоведы, подчеркивая яркое присутствие элит из периферийных частей бывшей империи. Ведь первый венский профессор истории искусств Рудольф Айтельбергер фон Эдельберг родился в моравском Оломоуце, его преемник Мориц Таузинг в северной Чехии, и сам Шлоссер, называемый близкими друзьями Джулио, происходил из австрийско-итальянской семьи. Среди учеников Дворжака также встречаются уроженцы Будапешта Фредерик Антал и Йоханн Вильде, эстонского Таллинна – Вильгельм Кёлер, словенец Войслав Моле, пражские немцы Оскар Поллак и Карл Мария Свобода, утвержденные Дворжаком в качестве ассистентов, и любимейшие последние ученики – чех Яромир Печирка и полячка графиня Каролина Ланцкоронская. Последняя, следуя заветам своего учителя, пожертвовала свои многообещающие исследования по итальянскому Ренессансу организации Польского исторического института в Риме, поддерживавшего польских историков в эмиграции. Неоспорим факт, что в то время когда наука и сами же некоторые ученые подвергались искушению поддерживать идеологию национализма, использующую научный потенциал для развязывания «национальных» конфликтов, представители Венской школы искусствознания выступали поборниками *Kunstgeschichte als Universalgeschichte*, занимались осмыслением всеобщих тем по истории искусства.

Совсем исключительный случай – рецепция Дворжака в родной Чехии. Хотя в чешском Университете во второй половине XIX века была создана кафедра по истории искусства, научный

---

<sup>15</sup> *Schlosser J.* Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder, bearbeitet von H. Hahnloser // *Mitteilungen des Österreichische Instituts für Geschichtsforschung. Erg.-Bd. 13, H. 2.* Innsbruck, 1934. S. 141–228.

прогресс заметно спадал. Ученики следовали устаревшим представлениям, которые были связаны прежде всего с самобытностью чешского искусства. Вместо обобщающих теоретических работ издавались хрестоматийные сборники национального культурного наследия. Отсутствовала не только переводная, но и зарубежная литература на иностранных языках, ибо не было систематического пополнения библиотечного фонда текущими изданиями. Не случайно чешские студенты устремляются в Вену, которая открывает им новые горизонты. В послевоенные годы Дворжаку предлагалось место профессора в Праге, но тот отказался, предпочтя, какое бремя ляжет на его плечи. Из приватной корреспонденции известно также, что он проявлял заботу о своей семье с двумя дочками-школьницами. У него были опасения по поводу высокого уровня политизированности чешской культурной жизни. Он часто возвращался к воспоминаниям о своей юности, когда, будучи молодым приват-доцентом, он подал прошение о должности профессора в Праге, и вопреки отличной квалификации ему предпочли другого, сумевшего приобрести благосклонность влиятельных политиков.

Сразу после смерти Дворжака его венские ученики объявили своего профессора классиком и основоположником научного чешского искусствознания. Здесь следовало бы поставить вопрос: насколько в данном случае проявилась преданность харизматическому учителю или это была прагматичная самопрезентация новой генерации искусствоведов, которой классик был выгоден. Воздействие работ Макса Дворжака и созданного им духовно-исторического метода в Чехии становилось весьма значимым. Долгое время он был почти единственным крупным европейским искусствоведом, представленным переводами своих книг на чешском языке. Иное дело – упомянутый выше Стржиговский, поляк по рождению, покушавшийся занять после распада Австро-Венгрии профессорское место в Варшаве и встретившийся с ожесточенным сопротивлением. После этой неудачи Стржиговский начал увлекаться смелыми теориями о происхождении славян. Но обращение к расистским теориям не способствовало его высокой репутации. Он воспринимался прислужникам гитлеровского режима.

Важно отметить, что первый перевод работы Дворжака на русский язык имел место уже в 1930-е годы<sup>16</sup>. Составителем

---

<sup>16</sup> Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. Л., 1934.

книги, названной «Очерки по искусству средневековья», был Иван Людвигович Маца, который родился на территории бывшей Чехословакии, где жил до переезда в Советский Союз в начале 1920-х годов. И. Маца всю жизнь поддерживал творческие связи с чешскими коллегами. Как вспоминал Аркадий Викторович Ипполитов, это издание было библиографической редкостью. В список рекомендованной программой литературы оно не входило. Тем не менее оно вызывало у искусствоведческого сообщества интерес. По сравнению с текстами Дворжака, труды советского искусствоведения казались лживо-невразумительными, мелкими и ничтожными, что вызывало к ним непреодолимое отвращение. По словам Эрнста Гомбриха, «История искусства как история духа» Макса Дворжака была самой впечатляющей книгой, которую он когда-либо читал. В 1970-е годы были переведены лекции Дворжака по итальянскому Ренессансу<sup>17</sup>. Совсем недавно была переиздана в полном виде с оригинальными репродукциями основная работа Дворжака «История искусства как история духа»<sup>18</sup>.

Творчество Дворжака оборвала его преждевременная смерть. Можно было бы поставить вопрос, насколько бы его чувствительный творческий дух отреагировал на проблемы, которые возникли в философии, истории и искусствознании в последующую эпоху. Весьма вероятно, что как убежденный гуманист он выдержал бы конфронтацию с наступающими тоталитарными идеологиями, не следуя путем тех коллег, которые, как Ханс Зедльмайр, свои знания и научный престиж поставили без всяких сомнений на службу идеологиям. Нет сомнения в том, что некоторые положения Дворжака сегодня, в XXI веке, устарели, и что стоит с осторожностью относиться ко многим фактическим высказываниям, которые не всегда оказываются верными. Но это следует из развития исследовательской работы, которая всегда дополняет труды предшественников. Ученики наследуют от своих профессоров научную проблематику, равно как и методы исследования. Они либо присоединяются к ним, либо пытаются пересмотреть их взгляды, но в любом случае они от них в большей или меньшей степени зависят. Исследователи истории искусства в своих трудах

---

<sup>17</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. В 2-х т. М., 1978.

<sup>18</sup> Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.



никак не могут проигнорировать методологию истории искусства как истории идей. В свое время Дворжак сформулировал ее как современную альтернативу уже устаревшему культурно-историческому методу XIX века. Вместе с последующей историей ментальности она сформировала систему теоретических и методологических установок, которую можно было бы обозначить как «культурологическую парадигму» в искусствоведении.

## Раздел 5

# СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

*И.Г. Гурьянов*

### **Контексты перцептивного опыта в интеллектуально-художественной культуре итальянского Возрождения**

В исторической перспективе диалектическая связь между пространством визуального и пространством словесно-нарративного представляется несомненной. Их когерентное отношение можно проследить уже на примере экфрасических повествований в литературе античной Греции<sup>1</sup>. Одним из первых его примеров можно считать описание щита Ахилла в 18-й песне «Илиады» Гомера. Из прочих стихотворных дескрипций вещей и изображений в гомеровском эпосе его выделяет сюжетная организация: перед читателем на протяжении более чем сотни строк развертывается описание целого мира, созданного Гефестом на предназначенном Ахиллу щите. При этом само повествование в текстологическом измерении опирается на последовательность сцен, вычеканенных на оружии. В своей телеологии декоративное украшение щита является формой зрелищности, причем

---

<sup>1</sup> Н.В. Брагинская отмечает, что экфрасический нарратив не привязан ни к определенному автору, ни к определенному жанру, и, таким образом, потребность передавать словом изображение и уверенность в целесообразности такой его передачи характеризует греческую культуру в целом. *Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977. С. 259–283.*

материально фиксированной, и следовательно, оно неразрывно связано с созерцанием и пространством визуального в целом. Но, как и во многих других случаях экфрастического повествования, сложно предположить существование такого материального предмета, как щит Ахилла, где бы то ни было, кроме гомеровского текста. Более лаконично этот диалектический ход обозначил в своем эссе «Натюрморт в перспективе семиотики» выдающийся культуролог и семиотик Ю.М. Лотман: «Вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом»<sup>2</sup>. Таким образом, возможность визуального опыта о предмете и сам опыт предметного высказывания конституирует огромное (и по хронометражу, и по фактографии) культурное пространство в истории всей европейской цивилизации, которое, однако, непросто концептуализировать в терминах специальных гуманитарных дисциплин.

Данная статья не претендует на номинально-дескриптивное определение понятий «визуального» и «словесно-нарративного», но скорее предполагает их в качестве методологического горизонта для конкретного анализа визуальных практик одного из периодов европейской художественно-интеллектуальной истории. Эвристическая целесообразность такого подхода была продемонстрирована, например, в работе А.Ф. Лосева и М.А Тахо-Годи «Эстетика природы»<sup>3</sup>. В первой же главе этой книги проводится диалектическое разграничение «эстетического» и «художественного». Необходимо отметить, что оно функционально отлично от пропедевтического исследования истории термина и понятия «стиль», составляющего основное по объему содержание данного раздела<sup>4</sup>. Но «эстетическое» и «художественное» как конкретные философские понятия<sup>5</sup> предстают тем «единством», которое включает в себя пестрое «многообразие» литературоведческих положений, получаемых в ходе стилистического анализа романа Р. Роллана.

---

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Статьи по семиотике культуры и искусства / Под ред. Ю.М. Лотмана. СПб., 2002. С. 340–348.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилиевые функции у Романа Роллана. М., 2006.

<sup>4</sup> Там же. С. 14–39.

<sup>5</sup> См.: Ильенков Э.В. Диалектика абстрактного и конкретного в научно-теоретическом мышлении. М., 1960.

Также в жанре нашей работы не представляется возможным привести исчерпывающую библиографию исследований, так или иначе касающихся проблематики визуального и словесно-нарративного в их взаимосвязи. Однако необходимо отметить, что в русле историко-филологических дисциплин, делающих акцент на словесно-нарративной составляющей означенного культурного пространства, проблематизация визуального разворачивается в целом «легче»<sup>6</sup>, чем в исследовательских подходах, отталкивающихся от понятий «визуального восприятия» или «визуальных практик». Вероятно, это происходит вследствие закрепления комплекса перцептивных проблем под эгидой словаря психологии и известных трудностей, которые при современном состоянии этой науки возникают ввиду «психологизации» традиционного исторического или искусствоведческого материала. Укажем только на эксплицитную программу иконологии Эрвина Панофского – исследователя, который начиная с самых первых своих работ чутко следил за достижениями современного ему психологического знания<sup>7</sup>. В «Этюдах по иконологии» он предлагает обратиться к некоему непосредственному житейскому визуальному опыту<sup>8</sup>. Соответствующий вводный раздел монографии

---

<sup>6</sup> Ограничимся перечислением наиболее авторитетных отечественных обобщающих исследований, в которых в одном случае затрагиваются, в другом – разрабатываются междисциплинарные вопросы поэтики и рецепции визуального в художественной литературе: *Ямпольский М.* Демон и лабиринт. М., 1996; *Он же.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000; *Он же.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001; *Подорога В.А.* Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова // Наказание временем. Философские идеи в современной русской литературе. М., 1992; *Он же.* Франц Кафка. Конструкция сновидения // *Подорога В.А.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. М., 1995; *Мартьянова И.А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002; *Колтаев В.* Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М., 2003; *Успенский Б.А.* Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М. 2007; *Шило А. В.* К методологии портрета. Харьков, 2006.; *Он же.* Пластика и текст. Харьков, 1999; *Афасижев М.Н.* Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004.; *Злыднева Н.В.* Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1.01. М., 2001.

<sup>7</sup> *Панофский Э.* Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004. С. 105.

<sup>8</sup> *Панофский Э.* Этюды по иконологии. СПб., 2009. С. 27–30.

Пановского может быть понят и в качестве риторического «зачина» с целью привлечения внимания слушателей, и в качестве действительного методического принципа. Ведь именно из мысленного психологического эксперимента он получает структурное разграничение первичных, вторичных и внутренних значений изображения. Однако этот структуралистский словарь зачастую «тонет» в массе приводимого им конкретного литературно-философского и фигуративного материала. Иконографическая интерпретация, призванная выявить интегральное для всех гуманитарных дисциплин «внутреннее содержание», остается в собственных работах этого исследователя столь же гениальной, сколь и подверженной множеству субъективных вариаций.

Предметным материалом для данной работы послужила совокупность интеллектуально-художественных практик итальянского Возрождения, рассмотренная в их культурно-историческом генезисе. Методологическая новизна данной статьи заключается в противопоставлении контекстуального анализа перцептивного опыта, доступного человеку данной эпохи, литературоведческой и искусствоведческой интерпретации образов, вписанных в ситуацию созерцания<sup>9</sup>. Помимо этого мы попытаемся выявить внутриконтекстуальную диалектику пространства визуального и пространства словесно-нарративного в конкретных произведениях литературы и фигуративных искусств. Вводимый новаторский терминологический аппарат определяется спецификой рассматриваемого в исследовании периода. В крайне обобщенном виде под контекстом в данной работе понимается инвариантное смысловое образование, в котором интегрированы вербальный и визуальный компонент<sup>10</sup>. Такое понимание отталкивается от самой ситуации созерцания, представляющей из себя активный творческий процесс. Мы исхо-

---

<sup>9</sup> Практика изобразительных искусств отнюдь не всегда предполагает зрителя в качестве реципиента того или иного образа. Альтернативный способ репрезентации визуального может быть указан в средневековом фигуративном искусстве. См., например: *Воскобойников О.С.* Свобода средневекового искусства // Новое литературное обозрение. Вып 5. М., 2009. С. 57.

<sup>10</sup> Лингвистический энциклопедический словарь (<http://tapemark.narod.ru/les/238b.html>) допускает возможность толкования понятия «контекст» в эксралингвистическом смысле как условия коммуникации. Несомненно, что всякий художественный дискурс – это в том числе разновидность коммуникации между создателем образа и реципиентом.

дим из гипотезы, что различное присутствие в нем визуальной и словесно-нарративной составляющих определяет различные стратегии создания образов и различные способы их «считывания» зрителем.

### **Диалектика чувственной и интеллектуальной рецепции.**

Несомненно, что письменный по преимуществу, текстоцентрический и логоцентрический характер гуманистической культуры влиял на фигуративные искусства таким образом, что они оказывались ориентированы не столько на конкретную художественную практику, сколько на тексты, содержавшие описания образцовых произведений или рецепты по их созданию. Таким образом, работа в области фигуративных искусств начинается с обращения к тексту (к нормативному сочинению или к описанию шедевра, достойного подражания) и текстом же завершается: ведь произведение должно получить грамотное, основанное на широчайшей экзегетической эрудиции, истолкование. Поэтому исходным пунктом нашего исследования будет анализ широкой совокупности письменных источников, цель которого выявить инвариантное для итальянского Возрождения и предшествующих эпох понимание ситуации созерцания.

В трактате первой половины XVI века «*Di natura d'Amore*», получившем достаточно широкое распространение среди современников, венецианец Марио Эквикола, аргументируя «несообразность» такой ренессансной иконографической особенности, как изображение Амура слепым, приводит такую поговорку: «*amore nasce del vedere*» – «любовь рождается от взгляда». Затем он пишет, что «если Вергилий и Катулл говорили о слепой любви, то они имели в виду чувство сокрытое и тайное», а «когда Платон в своих “Законах” утверждает, что любящий не прячет свои любовные отношения, это означает, что любовники считают прекрасным то, что приносит им удовольствие»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> *Mario Equicola* “*Di natura d'Amore*”, II, 4: “*De cecità nulla mentione si fa, et il proverbioe «amore nasce del vedere». Platone, Alessandro Aphrodiseo et Propertio, quali distintamenta della pittura di Amore parlano, velo non gli danno, ne cieco il fanno. Se Vergilio et Catullo cieco amor nominano, intendono latente et occulto. Se Platone nelle leggi afferma l'amante circa la cosa amata inciecarsi, e che liamanti giudicano bello quello gli piace*” (цит. по изд.: *Панофский Э.* Этюды по иконологии. СПб., 2009. С. 222).

Здесь мы наблюдаем характерное для гуманистической культуры, в целом эклектичной, совмещение контекстов различных дисциплин в пределах одной фразы: от себя Эквикола говорит о рождении любви – и в этом высказывании пребывает в контексте учения об аффектах, т.е. физиологии, – а потом вспоминает Вергилия с Катуллом и Платона, переходя в контекст экзегезы. Ясно, что в этом отрывке представлено понимание рецепции, радикально отличающееся от норм современного научного рассмотрения, предписывающего строгость в следовании концептуальному контексту конкретной дисциплины при исследовании ряда различных явлений. У Эквиолы сам созерцаемый образ, т.е. объект изучения и истолкования, становится основанием для актуализации сразу нескольких рецептивных контекстов. С одной стороны, это комплекс представлений эпохи, связанный с органической природой восприятия: «взгляд» понимается как функция соответствующего органа, поставляющего непосредственно воспринимаемый чувственный материал о вещной реальности. С другой стороны, предполагается имманентная акту рецепции интерпретация некоторого образа: читаем «слепая любовь», но воспринимаем «тайное чувство».

Понимание «созерцания» как всякого философского познания вообще, свойственное платонизму, никогда не отождествлялось полностью со «зрением» как одним из пяти чувств, хотя в конкретных дискурсивных и изобразительных практиках они могли образовывать весьма причудливый синтез. Так, например, в поэме Лукреция «*De rerum natura*» в эпизоде, описывающем взаимоотношения Венеры и Марса (I, 31–40), «космическая любовь», умиротворяющая Вселенную, прославляется в прозрачной аллегории:

Atque ita suspiciens tereti cervice reposta  
Pascit amore avidos inhians in te dea visus,  
Eque tuo pendet resupini spiritus ore...

Снизу глядя на тебя, запрокинувши стройную шею,  
Жадные взоры свои насыщает любовью, богиня,  
И приоткрывши уста, твое он впивает дыханье...

(Пер. Ф.А. Петровского)

Подобные пассажи часто встречаются и в Поэзии позднего Средневековья, авторы которой, в отличие от Лукреция, не были знакомы с сочинениями Платона: «E gli occhi in prima generan

l'Amore» («И прежде всего глаза рожают любовь»), – пишет Якопо да Лентино. «Vien da veduta forma che s'intende» («Приходит через взгляд тот узнаваемый образ»), вторит ему Гвидо Кавальканти, канцону которого «Donna mi prega...» считают поэтической суммой аристотелианских антропологических представлений Позднего Средневековья<sup>12</sup>. В XVI веке платоновские сочинения вновь стали неотъемлемой частью интеллектуальной культуры после их перевода на латынь и популяризации Марсилио Фичино<sup>13</sup>. Но один из комментаторов Петрарки, говоря об образе Любви, замечает, что глаза, будучи органом, благодаря которому любовь рождается и приносит радость, должны быть прекрасными, «ибо первопричина любви есть не что иное, как красота, а прекрасное, ежели хочет пленить, является зрению как сияющий свет» («non altro essendo d'amore principio che la bellezza, ma il bello, come vuol inferire, è luminoso in vista»)<sup>14</sup>. Ясно, что за каждой из приведенных цитат, несмотря на их сходство, стоит в каждом конкретном случае не только целое замысла содержащего ее произведения, но и различные интеллектуальные традиции, в которых эти произведения были созданы. Притом что зрение и созерцание становятся философскими категориями, попадая в платонический концептуальный контекст, они сохраняют свое буквальное значение физиологических процессов восприятия.

Однако специфика рецептивной культуры итальянского Ренессанса, представляющая исследовательский интерес, в том, что в рамках нее выдвигается определенная философски-эстетическая программа, находящая широкую реализацию в художественной практике. Эта программа предписывает изображению стать максимально верным и совершенным, приближенным к воспринимаемой органами зрения действительности. Каноны средневековой иконографии требовали просто расставить персонажей и предметы так, чтобы их символические значения напрямую считывались с условного изображения – ведь и способы чтения были зафиксированы в этих же канонах. В противоположность этому, перспективистское изображение с само-

---

<sup>12</sup> Топорова А.В. Поэзия нового сладостного стиля // История литературы Италии. В 4-х т. М., 2000. Т. 1. С. 199–223.

<sup>13</sup> Иванова Ю.В. Возрождение философии // История литературы Италии Т. 2. Кн. 1. М., 2007. С. 367–405.

<sup>14</sup> Панюков Э. Этюды по иконологии. СПб., 2009. С. 172 и далее.



го момента формулирования его основных принципов Л.Б. Альберти уподобляется «открытому окну», а оптические законы его конструирования – логике вещной действительности. С другой стороны, еще с пифагорейских времен геометрическая правильность форм и тел отождествлялась с гармонией числовых соотношений, лежащих в основе зрительно воспринимаемых форм и музыкальных интервалов. Воплощенная в геометрических пропорциях и музыкальных созвучиях правильность и красота всегда воспринимались как ближайшая эманация самой идеи абсолютной красоты и незримого блага. В трактате «О живописи», касаясь технической стороны изображения конкретных живописных образов, Альберти пишет, что для того чтобы нарисовать одетую фигуру, необходимо сначала изобразить «обнаженное тело, находящееся под ним и только потом покрыть его одеждой»<sup>15</sup>. Далее он доводит логику «верности природе» до ее физиологического предела, разъясняя, что при изображении нагого тела (*in nudo pingendo*) сначала должны быть составлены кости и мускулы и только после этого они должны быть соответствующим образом покрыты плотью и кожей, чтобы нетрудно было различить мускулы, находящиеся под ними. Однако сам характер требования изобразительного буквализма, вероятно, есть частный случай выражения тенденций реабилитации всего исторического и конкретно материального, которые можно обнаружить уже в проторенессансном творчестве Джованни Боккаччо. Минуя тотальный аллегоризм средневековой живописи и иконографический схематизм раннего перспективистского искусства, визуальные образы к началу Чинквеченто достигают предельной физиологической конкретности. Рекомендация художнику от Леонардо да Винчи каждую субботу ходить в баню, чтобы иметь возможность посмотреть на обнаженные тела (*Va ogni sabato alla stufa e vedrai delli nudi*), звучит уже почти анекдотично<sup>16</sup>. Но вместе с тем некоторые из образов по-прежнему сохраняют за собой полноту символического значения, и каждый из них способен стать отправным пунктом для развертывания экзегетического нарратива, что обуславливает актуализацию

---

<sup>15</sup> *Alberti L.B. On painting and On Sculpture* (цит. по: *Bernstein J.G. The female model and the Renaissance nude: Dürer, Giorgione and Raphael. Artibus et Historiae. Vol. 13, No. 26 (1992). P. 49–63*).

<sup>16</sup> Цит. по: *Bernstein J.G. The female model and the Renaissance nude: Dürer, Giorgione and Raphael. P. 49–63*.

большого количества рецептивных контекстов, зачастую – взаимоотрицающего характера.

Рассмотрим такой способ восприятия визуального объекта, когда некоторому образу произвольно присваивается содержание, диктуемое традицией интеллектуальной культуры. Подобное действие всегда нуждается в легитимации, т.е. обосновании продуктивности и доказательстве истинности возникающего соответствия. Для этого интеллектуальная культура интересующей нас эпохи располагает целым рядом герменевтических процедур, древнейшей и наиболее распространенной из которых является аллегорическая интерпретация<sup>17</sup>. Исто-

---

<sup>17</sup> Литература, посвященная аллегорическому методу, весьма обширна, и попытка привести сколько-нибудь полную библиографию была бы неуместна в нашей работе. Поэтому мы ограничимся перечислением наиболее авторитетных, ставших к настоящему моменту классическими работ об аллегорическом методе: *Daniélou J. Etudes d'exégèse judéo-chrétienne (Les Testimonia)*. Paris, 1966; *Daniélou J. Sacramentum futuri. Etudes sur les origines de la typologie biblique*. Paris, 1950; *Daniélou J. Message évangélique et culture hellénistique aux II-e et III-e siècles*. Tournai, 1961; *Lubac H. de. Typologie et Allégorisme // Recherches des sciences religieuses*. Paris, 1947. P. 180–226; *Lubac H. de. A propos de l'allégorie chrétienne // Recherches des sciences religieuses*. Paris, 1959. P. 5–43; *Blackman E.C. Allegory – Plato to Augustine // Biblical Interpretation*. Cambridge, 1957; *Bonsirven J. Exégèse rabbinique et exégèse paulinienne*. Paris, 1939; *Caplan H. The four senses of scriptural interpretation and the medieval theory of preaching // Speculum*. Boston – Cambridge, 1929. July. P. 282–290; *Cazeaux J. Interpréter Philon d'Alexandrie // Revue des études grecques*. Paris, 1972. T. 85. P. 76–91; *Esbroeck M. Herméneutique, structuralisme et exégèse*. Paris, 1968; *Farrar F.W. History of interpretation*. London, 1886; *Fletcher A. Allegory, the theory of a symbolic mode // Ithaca, NY., 1965*. P. 145–178; *Grant R.M. The Letter and the Spirit*. London, 1957; *Guillet J. Les exégèses d'Alexandrie et d'Antioche: conflit ou malentendu? // Recherches des sciences religieuses*. Paris, 1947. P. 57–84; *Hanson R.P.C. Allegory and event: a study of the sources and significance of Origen's interpretation of Scripture*. London, 1959; *Jackson W.T.H. Allegory and allegorisation // Research Studies*. Toronto, 1964. N 32. P. 45–113; *Jewett P.K. Concerning allegorical interpretation // Westminster Theological Journal*. London, 1954. V. 58. P. 65–72; *Margerie B.M. Introduction de l'histoire de l'exégèse*. V. 1. Les Peres grecs et orientaux. Paris, 1980; V. 2, Les premiers grands exégètes latins: de Tertullian a Jérôme, 1983; V. 3, St. Augustin, 1983; *Pépin J. Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris, 1976; *Rondeau M.-J. Les commentaires patristiques du Psautier*.

рически она начала практиковаться философами-стоиками: ее целью было сохранение авторитетного статуса за теми образами и сюжетами в сочинениях Гомера и Гесиода, которые греки эллинистического периода находили этически несостоятельными или вовсе непристойными (например, факты поведения богов и героев, представлявшие порочащими их достоинство, предлагалось понимать как иносказательные изображения природных явлений). Их экзегеза находилась в полном соответствии с их философским учением; стоики считали, что боги – это элементы природы или природные силы, действующие также и в человеке<sup>18</sup>. Скорее всего именно стоики, усиленно практиковавшие такую интерпретацию, и ввели в оборот понятие аллегории, которое использовалось латинскими риториками и грамматиками, разрабатывавшими его в качестве тропа. В конце I в. н.э. развернутую характеристику аллегории дает известный систематизатор риторического учения Квинтилиан (35–100 н.э.): *totum autem allegoriae simile est aliud dicere, aliud intellegi uelle* (Quint. Inst. 9 2 92): *в целом же аллегория подобна тому, как если говоришь одно, а хочешь, чтобы поняли другое*. Квинтилиан приводит примеры аллегорий: это, например, известный образ Горация – корабль в бурном море, обозначающий республику в раздорах (8 6 44 sqq). Однако подобное использование аллегории в качестве речевого приема – тропа – хоть и значительно расширило диапазон ее применения, но в сущности не фиксировало ни

---

Roma., 1982. V. 1. 267 p.; V. 2. 254 p.; *Tate J.* The beginning of greek allegory. // *Classical Quarterly*. London, 1927. V. 59. P. 54–78; *Tate J.* Plato and allegorical interpretation // *Classical Quarterly*. London, 1929. V. 23. P. 142–154; 1930. V. 2. P. 1–10; *Todorov Tz.* Symbolisme et interprétation. Paris, 1978; *Протопопова И.А.* Ксенофонт Эфесский и поэтка иносказания. М., 2001; *Нестерова О.Е.* Allegoria pro Turologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. М., 2006.

<sup>18</sup> От ранних стоиков до нас дошли только разрозненные фрагменты. Но истолкование стоиками Гомера достаточно полно воспроизводится, например, Цицероном, Корнутом (I в. н.э.) и Гераклитом (I в. н.э.). Приведем типичные примеры таких истолкований-аллегорий. Зевс – это эфир и тончайший огонь, а Гера – воздух. В трактате Корнута говорится: Гера сходится с Зевсом, поскольку воздух прилипается к эфиру, а он как бы налегает на воздух. Это часть стоического учения об ассоциации и диссоциации элементов. И это же – истолкование сцены сочетания Зевса и Геры в *Илиаде*: священный брак, иерос гамос, оказывается иносказанием соединения эфира и воздуха.

специфики того образного материала, к которому она применялась, ни тех смыслов, которые ему присваивались.

Главная же задача эллинистической философской аллегорезы и состояла в том, чтобы показать: мифы о богах, понятые в прямом и буквальном смысле, – это явная и грубая ложь, способная ввести в заблуждение только чернь или малых детей. Однако аллегорическая интерпретация этих же самых мифов позволяет выявить изначально заложенный в них сокровенный, иносказательный смысл, который и будет их единственным истинным смыслом. Собственно, сам акт аллегорической интерпретации обеспечивается насильственным разрушением «естественной» референции текста или изображения, что и позволяет присваивать им иное обозначаемое, которое, по мнению толкователя-аллегориста, восстанавливает «истинную» референцию и, соответственно, – «истинный» смысл текста или изображения, рассматриваемых толкователем как аллегория. В таком виде ее перенимают христианские толкователи в начале новой эры через Филона Иудея, распространившего применение этого метода к толкованию Священного Писания иудеев.

Исследовательница раннехристианской экзегезы О.Е. Нестерова отмечает, что необходимость замещения «буквального» смысла «иносказательным» все без исключения толкователи-аллегористы данного периода (прежде всего представители александрийской экзегетической школы, в числе которых Ориген и Климент Александрийский) также легитимировали ссылкой на неприемлемость «буквального» понимания текста. Это давало им право видеть в объекте толкования аллегория и считать, что создатель данного текста намеренно заключил в него иносказательный смысл, так как изначально рассчитывал на толкование<sup>19</sup>. Необходимость легитимации аллегорезы была обусловлена тем, что на практике аллегорическая техника интерпретации могла применяться вообще к любой системе образов<sup>20</sup>. Более того, процедура такого «обоснования» носила чисто конвенцио-

---

<sup>19</sup> Нестерова О.Е. Указ. соч. С. 36 и далее.

<sup>20</sup> По природе своей этот метод оказался связанным не со всем множеством дискурсивных практик, а лишь с текстами, имеющими нарративный характер: его можно применить к «Метаморфозам» Овидия или к Священному Писанию, но не к «Метафизике» Аристотеля или к Посланиям апостола Павла, которые имеют доктринально-дидактический характер.

нальный характер, поскольку аллегорический метод интерпретации применялся как раз к текстам, не являвшимся «иносказательными» даже в широком понимании значения этого слова. Искусство аллегорической экзегезы состояло не только в способности выявить неочевидный смысл текста, но и в изощренном умении отыскивать «аномалии» (т.е. формальные поводы для применения аллегорической интерпретации) в текстах. Их буквальное чтение и понимание обычному читателю не доставляло особенных затруднений.

Как аллегорическая техника толкования, так и сам принцип применения ее к текстам, представлялись сомнительными при помещении их в контекст актуальной культуры. Они процветали многие столетия: миновав Средневековье, аллегореза была унаследована ренессансной культурой. Например, к этому методу охотно прибегает родоначальник флорентийского платонизма Марсилио Фичино при изложении платоновской идеи метемпсихоза, которая доктринально несовместима с христианским учением о душе<sup>21</sup>. Перемещение образа в новый для него контекст, то есть уже сформированный христианский смысловой универсум, где на доктринальном уровне представления о переселении душ нет и быть не может – это один из любимых приемов Фичиновой апологии-экзегезы, позволяющий простить обожаемым авторам многие сомнительные пассажи («аномалии» авторитетного в целом текста), признав их метафорами. Фичино примиряет «своего Платона»<sup>22</sup> (а вместе с ним и всю *prisca theologia* – «древнюю теологию») с учением католической церкви, объявляя платоновский метемпсихоз то нравственной аллегорией, то пророчеством о грядущем телесном воскресении и воссоединении душ с телами, то просто несущест-

---

<sup>21</sup> *Иванова Ю.В.* Указ.соч. С. 367–405.

<sup>22</sup> В эпоху Возрождения сочинения Платона воспринимались вульгаризированно через труды его последователей, при прочтении которых не делалось существенной разницы между платонической и неоплатонической составляющей. Напротив, идея «древней теологии» и состояла в том, чтобы доказать единство не только платоновской философии и эллинистических ее интерпретаций (Плотином, Порфирем, Проклом, Ямвлихом), но и согласованность неоплатоников между собой, а также с Зороастром, Моисеем, Дионисеем Псевдо-Арепагитом, легендарным «Гермесом Трисмегистом» и писаниями отцов церкви. Более подробно см. *Иванова Ю.В.* Возрождение философии // История литературы Италии. М., 2007.

венным отклонением в терминологии, и делает его христианином до Христа<sup>23</sup>.

«Не стану говорить сейчас о том, что все души, покидающие тела, их гении и демоны ведут на общий суд, а после того как приговор будет вынесен, прежние демоны отступают от них, и дурные души забирает себе злой и жестокий демон, а добрые Бог препровождает к безмятежному существованию. Об этом говорится в «Федоне» (кн. XVIII, гл. 7 «Theologia Platonica»; в «Федоне» действительно речь идет о посмертном бытии дурных и добрых душ, но описание Платона несколько расходится с тем, как его излагает Фичино)<sup>24</sup>.

Однако подобная устойчивость аллегорической толковательной практики и связанная с ней необходимость культивировать соответствующие навыки, задает аллегорезе и определенное социальное измерение. Исследовательница эллинистического эротического романа И.А. Протопопова убедительно доказывает, что произведения, подобные роману об Антии и Габрокоме Ксенофанта Эфесского, представляют собой метафору, развернутую в сюжет и сознательно рассчитанную на столкновение. Скрытое за сюжетом содержание – это вариант платонического философского мифа о падении и странствиях души, которая постепенно восходит от чувственной любви к горним сферам, преобразуясь и очищаясь от пороков<sup>25</sup>. Получается, что греческий эротический роман был рассчитан на читателя, знакомого как с платоническими философскими концепциями, так и с принципами аллегорической экзегезы. Идейная ориентация автора в данном случае не является определяющей, так как те же жанровые особенности присущи и произведениям христианской традиции:

---

<sup>23</sup> *Иванова Ю.В.* Возрождение философии // История литературы Италии. Т. 1. С. 315.

<sup>24</sup> «И конечно же, это души не добрых, но дурных людей: они приречены блуждать среди могил, неся наказание за дурной образ жизни в прошлом, и так блуждают до той поры, пока пистрастием к бывшему своему спутнику – к телесному – не будут вновь заключены в оковы тела. Оковы эти, вероятно, всякий раз соответствуют тем навыкам, какие были приобретены в прошлой жизни» (*Платон. Федон.* 81 de)

«Те из их числа, кто, благодаря философии, очистился полностью, впредь живут совершенно бестелесно и прибывают в обиталища еще более прекрасные, о которых, однако же, поведать нелегко...» (*Платон. «Федон».* 114e).

<sup>25</sup> *Протопопова И.А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М., 2001.

некоторым апокрифическим деяниям и житиям. Однако наличие целевой аудитории для текстов и изображений, написанных именно в расчете на аллегорическое понимание, на практике приводит к закреплению за некоторыми наиболее популярными эстетическими образами символических смыслов отвлеченно-философского характера, которые клишировались, кочуя из контекста в контекст, и были легко опознаваемы для людей, обладающих соответствующей экзегетической эрудицией. Именно такие образы, в отношении которых в силу вышеуказанных культурно-исторических процессов можно с уверенностью утверждать актуальность и непреложность их аллегорического прочтения, будут интересовать нас в дальнейшем.

Таким образом, можно выделить несколько основных условий, обеспечивающих возможность интеллектуальной рецепции конкретных визуальных и вербальных образов:

- невозможность или нежелательность их буквального восприятия, вызванная культурной, философской или этической ориентацией реципиента;
- системная организация образов, возможность развертывания за ними некоторого нарратива;
- наличие закреплённых в традиции фиксированных пар: конкретный образ – символическое отвлеченно-философское содержание.

### **Контексты визуальной рецепции в произведениях Джованни Боккаччо**

Основой любой платонизирующей экзегезы (как в эпоху эллинизма, так и в эпоху Возрождения) является представление об отражении умопостигаемого мира в чувственном. При этом очевидно, что именно последнее подлежит инвариантному изображению или описанию, в то время как умопостигаемое (т.е. отвлеченно-философское содержание) остается неизменным. Воспроизведение не только основных, но и вполне второстепенных черт облика изображаемого объекта никак не противоречит канонам экзегетической поэтики. Однако условие воспроизведения всякого видимого образа – это последовательное отображение той идеи, которую образ в себе несет, а изображение апеллирует в первую очередь к рациональной способности прозревать в нем его идею<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> *Иванова Ю.В.* Миф и figura: экзегетические истоки поэтики Джованни Боккаччо // Миф в культуре Возрождения. М., 2003.

Одно из ранних произведений Джованни Боккаччо «Амето, или Комедия Флорентийских нимф» легко опознается читателем, обладающим соответствующей экзегетической эрудицией, как вариант расхожего платонического мифа о самопознании души, которая через целомудренную любовь и власть над страстями восходит до созерцания божественного. Приобщиться к мудрости платоновской философии через аутентичные тексты, в то время еще не переведенные Марсилио Фичино на латынь, Боккаччо, не знавший греческого, не мог, а устную традицию, транслируемую, например, приезжавшими в Италию греками, отследить в жанре настоящей работы не представляется возможным. Однако он, безусловно, был знаком с образными представлениями платонизирующей экзегезы, сохранявшимися на протяжении Средних веков, например, через Апулея. О влиянии последнего в «De Genealogia Deorum» (V, 22) Боккаччо позднее выскажется в том духе, что средневековая культура его «воспринимала почти как своего предшественника»<sup>27</sup>.

Семь прелестных нимф, с которыми водит дружбу юный охотник Амето, олицетворяют четыре основные (мудрость, справедливость, мужество, умеренность) и три богословские (любовь, надежда, вера) добродетели, которые в таком же составе персонафицированно изображаются уже в последних песнях «Чистилица» Данте. В контексте такого аллегорического прочтения нет ничего удивительного в том, что нимфа, олицетворяющая у Боккаччо Мудрость, будучи не в силах иными способами снискать расположение приглянувшегося ей юноши, начинает обнажаться у него на глазах, чем и добивается желаемого. В свете платонического понимания любви интеллектуальная рецепция этого художественного образа достаточно прозрачна, ведь уже в платоновском тексте встречается утверждение, что «мудрость – это одно из самых прекрасных на свете благ, а Эрот – это любовь к прекрасному» (Платон. Пир. 204b), а понятия «любви» и «вожделения» используются как синонимы (Платон. Пир. 207a). Репрезентация же истинного добродетельного знания как обнаженного тела стала устойчивым тропом уже во времена римского эллинизма<sup>28</sup>, сохранившим свою актуальность и в хри-

---

<sup>27</sup> *Branca V. Vossaccio medievale. Florence, 1981. P. 10.*

<sup>28</sup> См., напр.: *Петроний. Арбитр «Сатирикон»: «Priscis temporibus cum adhuc nuda virtus placeret» («В прежние времена, когда ценилась нагая добродетель»).*



стианской иконографии<sup>29</sup>. Но буквальное понимание влечения к обнажаемому телу как чувственного аффекта сохраняется по ходу повествования прекрасной нимфы хотя бы потому, что его испытывает главный герой – Амето, относительно которого это прямо утверждается автором<sup>30</sup>. Это задает буквалистическому прочтению собственную телеологию, отличную от аллегорической, делая его движущей силой сюжета – именно эротические переживания мотивируют Амето выслушать истории всех нимф, чтобы в конце преобразиться и удостоиться созерцания Троицкого света. Таким образом, реабилитируется непосредственная данность материального мира в противовес аллегорической, которая всегда лишь опосредствуется материальным знаком. Однако возможно, что столь грубое чувственное понимание Амето рассказываемых нимфами историй у образованных современников Боккаччо, слушавших эти аллегорические повествования как бы одновременно с необразованным героем-охотником, вызывало прежде всего комический эффект, так как конфликтный характер аллегорического и буквалистского восприятия изображения обнаженного тела в целом сохранялся.

Еще более наглядно этот композиционный прием развертывания аллегории как повествования использован в одной из новелл «Декамерона». В 1-й новелле 5-го дня Боккаччо повествует о преобразении Чимоне, юноши знатного и обеспеченного, но «почти придурковатого и безнадежного (*quasi matto era e di perduta speranza*)». Витторе Бранка связывает этимологически «чимоне» с греческим «χίμαρος» (козел). Далее повествователь называет своего героя «montone» (баран) и отмечает, что имя Чимоне «на их (*т.е. соотечественников главного героя. – И. Г.*) языке звучало так же, как на нашем “скотина” (*bestione*)»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> См., напр.: *Пановский Э.* Этюды по иконологии С. 250 и далее.

<sup>30</sup> *Боккаччо Д.* Амето, или Комедия флорентийских нимф, XIX: «Он, полагая Аффрона счастливейшим из возлюбленных, не раз пожелал оказаться на его месте. Уж он бы уступил куда меньшим мольбам, да по правде сказать, если бы думал, что из этого выйдет толк, сам простер бы мольбы перед прекрасной нимфой. И раньше она ему нравилась, а теперь после рассказа стала нравиться еще больше, если бы ему достало силы отлучить от сердца любовь к Лии, он сделал бы это ради Мопсы, но сил не достанет. Однако, насколько это было возможно, рядом с Лией он принял в душу и прекрасную нимфу, и вместо одной страсти оказался пронзен сразу двумя».

<sup>31</sup> *Boccaccio G.* Decameron / A cura di V. Branca. Torino: Einaudi, 1992. P. 593 sgg.

Гуляя по лесу, юноша, обладающий, в соответствии с данным ему описанием, качествами лишь животной души, внезапно видит спящую у родника («fontana») в зеленой роще девушку невиданной красоты. Боккаччо пишет, что ее белое тело почти не было прикрыто (*quasi niente delle candide carni nasconde*) и только от пояса был наброшен тончайший покров (*dalla cintura in giù corperta d'una coltre bianchissima e sottile*). Все это впервые явлено Чимоне как «женский образ» («*forma di femina*»). И в его «грубой груди» («*rozzo petto*»), в которой никакого «благородного впечатления» («*impressione di cittadinesco*») раньше не производили никакие усилия учителей, из чувственного удовольствия («*piacere*») от созерцания («*vedere*» или «*intentissimo a riguardare*») «просыпается мысль»: *sentì destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella cosa che già mai per alcun vivente veduta fosse* (мысль, подсказывающая его грубому и материальному уму, что это – прекраснейшее создание, которое когда-либо видел смертный). И из «сельского работника» (*lavoratore*) он становится «судьей красоты» (*di bellezza subitamente giudice divenuto*). Далее Боккаччо пишет, что Чимоне «начал различать части ее тела» (*cominciò a distinguer le parti di lei*) и «в высшей степени пожелал увидеть ее глаза» (*veder gli occhi*), так что «чем больше он на нее смотрел, тем сильнее было желание разбудить ее» (*e per vederli più volte ebbe volonta di destarla*), но почтительно воздерживался, «сомневаясь, не богиня ли это» (*dubitava non fosse alcuna dea*).

Можно выстроить несколько последовательных стадий этой созерцательной любви:

1. Восхищение зримой красотой (*piacere*);
2. Оформление именно этой зримой красоты в образ (*forma di femina*);
3. Интерпретация физической красоты конкретной женщины как зримой красоты вообще (*bellezza*);
4. Переосмысление зримой красоты: восхождение от нее к идее божественной умопостигаемой красоты (*dea*).

В данном тексте Боккаччо этот алгоритм содержится имплицитно и может быть воспринят только на фоне традиции платонической экзегетической поэтики. Однако век спустя схожее описание стадий восхождения от чувственного и единичного к всеобщему и умопостигаемому посредством созерцательной

любви можно найти у Пико делла Мирандола в его «Комментарии к “Канцоне о любви, сочиненной флорентийским гражданином Иеронимом Бенивьени в согласии с идеями и мнениями платоников”». Название этого произведения не оставляет сомнений в том, что оно следует платонической философской традиции в том виде, в котором ее восприняла эпоха Возрождения<sup>32</sup>. В соответствии с идеями учения *prisca theologia* Пико сравнивает свои стадии платонического философского умозрения со ступенями лестницы Иакова<sup>33</sup>:

1. Восхищение зримой красотой индивидуума (Чувства);
2. Идеализация именно этой зримой красоты (Воображение);
3. Интерпретация ее как примера зримой красоты в целом (Разум, обращенный к визуальному опыту);
4. Интерпретация зримой красоты как выражения моральных ценностей («*Conversione dell'anima in se*», то есть Разум «в себе», не нуждающийся более в визуальном опыте);
5. Интерпретация этих моральных ценностей как отражения ценностей метафизических (переход от Разума к Уму);
6. Интерпретация метафизических ценностей как функций всеобщей умопостигаемой красоты (единение с Божественным Космическим Умом).

Преобразующая природа «воздействия», оказанного созерцанием Ефигении на Чимоне, не может быть понята без знания соответствующего платонического концепта и составляет аллегорический контекст восприятия этого образа. Тогда как «созерцание» вынужденно разворачивается как нарративное перечисление конкретных материальных форм, при этом никакими другими характеристиками, кроме своей телесности, погруженная в сон Ефигения не обладает. Можно сказать, что в момент ее созерцания она имеет лишь пространственную локализацию, но не темпоральную, историческую, без чего не может быть понята ее природа – именно поэтому Чимоне «сомневался, не богиня ли это» и желал увидеть ее бодрствующей. Только после того как девушка просыпается, она обретает имя – Ефигения – и соответственно, человеческую природу, что, однако, не нивелирует воздействия, оказанного ею на Чимоне. Ведь в соответствии

<sup>32</sup> Иванова Ю.В. Указ соч. С. 367–405.

<sup>33</sup> Панофский Э. Указ. соч. С. 273.

с платоническими представлениями зрительный опыт является лишь первым, хотя и неизбежным шагом к умопостигаемой, божественной красоте, которая и обладает подлинной преобразующей силой. После этой роковой для себя встречи Чимоне, пройдя совсем недолгий курс овладения приличествующими благородному человеку знаниями, «к величайшему изумлению всех» становится человеком, наделенным всеми достоинствами, подобающими людям его происхождения, – первое место среди этих достоинств занимает умение философствовать.

Как и в случае «Амето», для современников Боккаччо, обладающих соответствующей эзегетической эрудицией, упоминание Боккаччо об обращении Чимоне к философской мудрости – дань двухтысячелетней платонической традиции: приобщение к истине, постигаемой философски, является конечной целью эротического переживания<sup>34</sup>. В общем виде эту теорию можно обнаружить уже в платоновском «Пире»:

«Так что же было бы, – спросила она (Диотима. – И.Г.), – если бы кому-нибудь довелось увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью... если бы это божественное прекрасное можно было увидеть во всем его единообразии? Неужели ты думаешь, – сказала она, – что человек, устремивший к нему взор, подобающим образом его созерцающий и с ним неразлучный, может жить жалкой жизнью. Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая прекрасное тем, чем его надлежит созерцать, он сумеет родить не призрак добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он» (Платон. Пир. 211e; 212a).

Из всего вышесказанного ясно, что созерцание и воздействие визуального объекта на реципиента являлись предметом активного осмысления. Сам способ изображения тела персонажа через его сон, «редуцирование женщины к объекту», по выражению Удо Культерманна, существует в литературе и в визуальном ис-

---

<sup>34</sup> Приведем еще несколько примеров описания духовного восхождения из авторов, мысливших в русле платонической традиции: «Взгляд такого влюбленного преломляется в сторону божественной умопостигаемой красоты: встретившись с красотой зримого тела, он пользуется ею как опорой для памяти, любит ее и, радуясь этому общению, еще более воспламеняется мыслью» (*Плутарх*. Об Эроте. 766a.)

кусстве уже во времена римского эллинизма<sup>35</sup>. Особенно важно, что в нашем примере из «Декамерона» Боккаччо не просто запечатлевает восприятие героем зримой красоты, но и делает важным этапом сюжета новеллы преобразующее воздействие созерцаемого образа на душу героя. Изображение созерцания является логической необходимостью для изображения воздействия (соответствующего платоническому философскому учению), ибо последнее опосредствуется первым. Но само по себе созерцание нарративно развертывается как последовательное перечисление конкретных материальных форм и их видимых качеств и фактически отождествляется с ними.

Здесь, по выражению Ивановой Ю.В., начинается «стилистическое недоразумение», так как в большинстве своих произведений Боккаччо оказывается избыточен в описании тела, подчеркивая его эротическую притягательность<sup>36</sup>. С одной стороны, это достоверное выполнение формального требования сильного, почти аффективного рецептивного впечатления, которое в «вербальном» измерении текста достигается чисто количественно. Подробное описание всех прелестей того или иного телесного образа у Боккаччо, как правило, вмещается в очень длинный, но единый риторический период: «И вот он начал созерцать части ее тела, хваля ее волосы, которые почитал золотыми, ее лоб, нос и рот, шею и руки, особенно грудь, еще мало приподнятую, и, внезапно, став из пахаря судьей красоты, в высшей степени пожелал увидеть ее глаза, которые она, отягченная сном, держала закрытыми, и, дабы узреть их, несколько раз ощущал желание разбудить ее»<sup>37</sup>. Но для платонизма целомудренный (направ-

---

<sup>35</sup> *Kultermann U.* Woman asleep and the artist // *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 22. (1990). P. 129–161.

<sup>36</sup> *Иванова Ю.В.* Миф и *figura*: экзегетические истоки поэтики Джованни Боккаччо // Миф в культуре Возрождения. М., 2003.

<sup>37</sup> Ср.: *Боккаччо Дж.* Амето, XII: «Облаченная в зеленую ткань, она сидела, держа в руке стрелу, отроду не видел Амето такого изящества; ее белокурые волосы, ни с чем не сравнимые цветом, большей частью были умело собраны длинными прядями над каждым ухом, а прочие заплетены в пышные косы, ниспадающие вдоль шеи; перекрещиваясь и расходясь, одна вправо, другая влево, они поднимались к темени белокурой головки, после чего снова спускались книзу, а оставшиеся их концы были упрятаны в косы, поднятые кверху; сверкая золотой нитью и вплетенными жемчугами, они лежали по своим местам так, что ни один волосок не нарушал устроенного порядка; тонкая фата, мягко колеблемая ветром, не утаивала от взоров ни единой пряди».

ляющий мысль к созерцанию горних сфер) и «пошлый» Эрот всегда существовали в едином дискурсивном пространстве<sup>38</sup>. Так же, как существовало и две Венеры: Урания («Небесная») и Пандемос («Пошлая» – буквально «Всенародная»). Вот что, например, о них в «*In Convivium Platonis Commentarium*» пишет Фичино:

«В душе пребывают две Венеры: первая – небесная, вторая – пошлая. Обе они обладают любовью, небесная – к познанию божественной красоты, пошлая – к порождению ее же в материи мира»<sup>39</sup>.

Важно, что для сознания, соотносящегося с этим учением, тем более преломленного через христианскую иерархию ценностей, выбор между ними очевиден: чувственному предпочитается умопостижимое. Но именно проходя через страсти, воплощающие в себе материальную чувственную природу, можно прийти к целомудрию. Такова схема многих новелл в «Декамероне», а также раннего произведения Боккаччо «Амето». Но на стороне чувственного эротизма стоит достоверность (в том числе психологическая) изображения или имманентность ситуации описания, что само по себе реабилитирует вещественность материального мира вне ее связи с отвлеченно-философскими платоническими концепциями. Подтверждение этому можно найти в заключении автора к «Декамерону», где он сравнивает себя с живописцем, для которого непредосудительно изображать Христа, «пожелавшего ради рода человеческого умереть на кресте, пригвожденным к нему за ноги не одним, а двумя гвоздями». Таким образом, буквалистский нарратив является развертыванием видимого *hic et nunc* образа, конструируемого в логике «вещной» реальности.

### **Контексты визуальной рецепции дрезденской Венеры Джорджоне**

Для иллюстрации того, каким образом вышеперечисленные контексты могут быть актуализированы в акте визуальной рецепции, рассмотрим так называемую «Спящую Венеру»

---

<sup>38</sup> О двух Эротах сказано еще в «Пире» Платона (С. 180–185).

<sup>39</sup> *Ficino M.* *In Convivium Platonis Commentarium*, VI, 7: «*Sint igitur duae in anima Veneres: prima coelestis, secunda vero vulgaris. Amore habeant ambae, coelestis ad divinam pulchritudinem cogitandem, vulgaris ad eandem in mundi materia generandam.*»

Джорджоне, которая в настоящее время находится в Дрезденской галерее. Такой выбор обусловлен, с одной стороны, тем, что к моменту ее написания в начале XV века тип обнаженной Венеры еще не был распространен в ренессансной живописи, и во многом именно эта картина определила канон этого изображения, если судить по количеству ее скрытых и явных цитаций. С другой стороны, по поводу нее до сих пор возникает множество самых разнообразных интерпретаций, что позволяет в некотором смысле говорить, что она сохраняет множественность контекстов восприятия и по сей день.

Самое раннее свидетельство о ней относится к 1525 году, когда Микиэль<sup>40</sup> видел ее в доме венецианского аристократа, ученого и музыканта Джироламо Марчелло: «Холст с обнаженной Венерой, которая спит в пейзаже с Купидоном, сделан рукой Цорцо да Кастельфранко, но пейзаж и Купидон были закончены Тицианом»<sup>41</sup>. Большинство исследователей сходятся в том, что картину заказали по случаю свадьбы Джироламо Марчелло и Морозины Пизани 9 октября 1507 года за 3 года до смерти Джорджоне, когда слава этого живописца в Венеции была на пике. В пользу свадебной интерпретации свидетельствует еще ряд фактов. Это размеры картины, которые действительно приближены к размерам крышек cassone<sup>42</sup>. Последнее частично объясняет и оригинальный выбор позы богини, в которой совмещены Венера Pudica (буквально, стыдливая) и Венера Спящая. Их скульптурные изображения восходят еще к античной традиции, а точность воспроизведения античных образцов, учитывая, что они были известны к этому времени, среди гуманистически образованных интеллектуалов XV века весьма ценилась. Но Венера Pudica, подобная той, которая изображена на известной картине Боттичелли, не могла бы органично разместиться на горизонтально вытянутой изобразительной плоскости «крышки». А Венера Спящая никогда не изображалась обнаженной

---

<sup>40</sup> Маркантонио Микиэль (1484–1552) – венецианский нобиль, писатель и коллекционер произведений искусства. Его «Записки», обнаруженные в конце XIX века, содержат ценные сведения о произведениях не только венецианских, но и художников из других областей Италии.

<sup>41</sup> Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб., 2007. С. 264.

<sup>42</sup> Meiss M. Sleep in Venice (цит. по: Kultermann U. Woman asleep and the artist // *Artibus et Historiae*. Vol. 11, No. 22, (1990).

и была лишена каких бы то ни было эротических коннотаций. В то время как Венера Джорджоне эти коннотации вызывает – в первую очередь, этому способствует жест левой руки богини, которой, по мнению некоторых исследователей, она не прикрывается, а скорее ласкает себя.

Однако правая рука, закинутая за голову, позволяет некоторым исследователям говорить, что на картине изображен экстатический сон, подобный тому, которому посвящено приписываемое Франческо Колонне произведение «Poliphili Nupnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat» («Любовное бдение во сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы»), изданное за несколько лет до ее написания<sup>43</sup>.

Сюжет романа – это «любовное сражение», совершающееся во сне героя. Согласно расхожему платоническому мифу, пребывающего во сне оставляет рациональное начало, доминирующее в нем во время бодрствования и, как правило, препятствующее человеку подняться до интеллигибельных сфер, «потерять себя в божестве». Хотя на иллюстрации «Гипнэротомехии» изображена не Венера, а Порождающая Природа, как следует из подписи, подобная цитация позы в картине Джорджоне вполне вероятна и не противоречит интеллектуальной рецепции образа в русле платонических представлений. Ведь одна из двух Венер в душе человека, о которых писал Фичино, подобно Природе, порождает красоту в материи, а экстатический сон дидактически передает один из способов восхождения к умопостигаемой Венере. Согласно платоническому концепту любви, созданному как раз в эти же годы венецианцем Леоне Эбрео, близким к кругу общения заказчика картины:

---

<sup>43</sup> Этой интерпретации придерживается Степанов А.В. («Искусство эпохи Возрождения» с.265) со ссылкой на работы М.В. Алпатова. Такому пониманию способствуют и иллюстрации романа, которые вызвали интерес едва ли не больший, чем сам текст в силу избранной автором стилистической стратегии (см. статью Б.М. Соколов [www.gardenhistory.ru](http://www.gardenhistory.ru)). Некоторые иллюстрации обнаруживают композиционное сходство с Венерой Джорджоне. Удо Культерманн (*Kultermann U. Woman asleep and the artist // Artibus et Historiae, Vol. 11, No. 22, 1990*) со ссылкой на работы М. Kahf подчеркивает подобное сходство.



«Исключительна та красота, которая сама себя познает, и высоко сознание, которое является осознанием собственной красоты; такое сознание предполагает не отсутствие, а наоборот, наличие красивой вещи – объекта сознания. Во вселенной, чем более исключительна красота, тем в большей мере она сама себя осознает. И она не возбуждает ни любви, ни желания, исключая разве что желание размышлять над самой собой».

(Перевод Л. Брагиной)

То, что изображенная на картине обнаженная фигура именно богиня, не подлежит сомнению<sup>44</sup>. Божественность, превосходство над естественной природой косвенно подтверждается и постановкой света на картине: тело богини не отбрасывает тени, которая с большой реалистичностью выписана на складках постели, но как будто бы само является источником света. Аллегорический контекст восприятия изображения усиливается сельским пейзажем, погруженным в сумерки – традиционный антураж для изображения богинь и нимф. Вспомним, что именно на лоне сельской природы Амето встречает прекрасных нимф, а Чимоне – Ефигению. Поэтому с большей уверенностью можно говорить о том, что Венера, по замыслу художника, была призвана оказывать преобразующее воздействие на зрителя – подобно тому, как созерцание Ефигении у Боккаччо оказало такое воздействие на Чимоне. Не последнюю роль здесь играет особая чувственность и почти беспрецедентная для начала XVI века откровенность, с которыми выписано обнаженное тело. Характеризуя эту особенность манеры Джорджоне, Кеннет Кларк отмечает, что венецианский живописец стал придавать своим обнаженным женским фигурам более пышные формы, чем это было принято в античности, и именно этот тип, изобретенный Джорджоне на протяжении века, господствовал в венецианском искусстве. Таким образом, платонический аллегоризм, который в данном случае еще достаточно силен, легитимизирует изображение тела в его непосредственной телесности и чувственной притягательности, подобно тому, как это происходит в произведениях Боккаччо. Несколько десятилетий спустя эту тенденцию как господствующую весьма недвусмысленно

---

<sup>44</sup> При исследовании картины при помощи рентгеновских лучей в правой части холста был обнаружен Купидон – вероятно, его закрашили во время одной из реставраций.

обозначит в своем письме по поводу другой Венеры<sup>45</sup>, созданной учеником Джорджоне – Тицианом, апологет венецианской живописной школы Лодовико Дольче:

«Не сыщется человек, столь острый взглядом и суждением, чтобы, увидев ее, не счел ее живой; не сыщется человек, столь охлажденный годами или столь тяжелый сложением, чтобы не почувствовать, как вся кровь у него разогревается, струится и волнуется в жилах. Нет в том чуда; ведь если уж мраморная статуя могла до того взволновать юношу, что он на ней пятно оставил, так что же должна сотворить эта, которая вся из плоти, которая сама красота, которая кажется, что дышит?»

(Цитата по А.В. Степанову)

## **Выводы**

Мы рассмотрели в нашем исследовании обе составляющие процесса работы с живописным образом: его создание и его восприятие. Ренессансную практику создания художественного образа и его восприятия мы попытались рассмотреть в широком историко-культурном контексте. Мы привлекали к исследованию как визуальный материал, так и литературный, причем объектом нашего рассмотрения были не только памятники научной и эстетической мысли – трактаты и образцы переписки на научные темы, но и литературно-художественные произведения. В соответствии с выбранной нами методологией исследования были выявлены контексты перцептивного опыта, актуальные для человека итальянского Возрождения: аллегорический и буквалистский. Был продемонстрирован диалектический характер их взаимодействия. В эпоху Ренессанса в соответствии с платонической традицией, сохранявшей свое влияние и в Средние века, художник предписывает зрителю воспринимать изображение, построенное по определенным законам, как образцовый объект созерцания – конкретное, единичное воплощение идеальных смыслов. Однако подобная рецепция требует от зрителя прежде всего определенной философской эрудиции. Таким образом, процесс восприятия живописного изображения – его последовательность и содержание – в сочинениях оказываются в значительной степени обусловленным степенью подготовленности зрителя к созерцанию.

---

<sup>45</sup> Имеется в виду картина «Венера и Адонис», написанная около 1553–1554 гг.

Анализ литературных и иных свидетельств гуманистически ориентированных интеллектуалов эпохи Возрождения об их зрительском опыте позволил установить, что процесс восприятия и интерпретации конкретных живописных образов был опосредован экзегетическим нарративом. Суть экзегетической практики состояла в обязательном соотношении всякого конкретного образа с философскими (моральными, «физическими» или гносеологическими) или теологическими содержаниями. Экзегетический нарратив, актуальный для эпохи Возрождения, вобрал в себя элементы как средневековой, так и античной экзегетической традиции. Наличие целевой аудитории для текстов и изображений, написанных именно в расчете на аллегорическое понимание, на практике привело к закреплению за некоторыми наиболее популярными эстетическими образами символических смыслов отвлеченно-философского характера, которые клишировались, кочуя из контекста в контекст, и легко опознавались зрителями, обладающими соответствующей экзегетической эрудицией. Например, нагота Венеры могла быть истолкована как расхожий платонический миф, повествующий об эротической природе познания умопостигаемых истин.

Таким образом, визуальное и словесно-нарративное проясняют друг друга не только в смысле структурного соответствия в конкретном продукте художественной практики двух *a priori* полагаемых независимых типов опыта. Не вызывает сомнений, что и в рассматриваемый период, и в наши дни надпись может прояснять изображение, а изображение – воплощать иконографическую программу, изложенную в форме текста. Но логическое строение каждого из двух явлений выталкивает и включает в себя иное в качестве соотношенного с ним противовеса и предела.

Ю.Н. Гирин

## Составляет ли авангард стиль?

Любому непредвзятому исследователю эпохи 1900–1930-х годов представляется очевидным, что художественно-идеологический комплекс авангарда, взятый в его глубинных основаниях, тяготеет к системно-стилевой целостности. Однако даже сам вопрос о внутренней целостности авангарда до сих пор является весьма проблематичным. Так, Р. Поджоли в известной книге «Теория авангарда» (1974) считает авангард совершенно фрагментарным образованием. Д.В. Сарабьянов в работе с характерным названием «К ограничению понятия авангард» видит в нем совокупность индивидуальных стиливых направлений и полагает, что «более всего для характеристики авангарда подходит слово *движение*»<sup>1</sup>. Р. Нойхаузер, участвовавший в серии публикаций, посвященной журналом «Вопросы литературы» проблемам авангарда, с гелертерской четкостью ставит вопрос: «Можно ли объединить авангардистские течения первой трети XX века в одно целое, которое имело бы цельную системную структуру в смысле стиливой формации и соответствовало бы тому, что В. Краусс называет «Wesenbegriff»<sup>2</sup> в схемах периодизации литературы?» и с той же прямолинейностью дает на него

---

<sup>1</sup> Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 266.

<sup>2</sup> Здесь: «Общая онтологическая основа», «бытийный принцип».

отрицательный ответ<sup>3</sup>. Крайне резко высказывается по этому поводу В.Г. Власов, автор словаря «Стили в искусстве»: «Авангард не является художественным стилем, в нем отсутствует целостность стилистических признаков <...> Художественное бессмыслие авангардного искусства является причиной и того, что за свою достаточно долгую историю оно так и не смогло обрести статус целостного художественного направления, течения или стиля»<sup>4</sup>. Подобного рода утверждения давно стали общим местом.

Однако само художественное сознание начала века явно стремилось к категориальному самоосмыслению преимущественно в понятии *стиля* – тенденция, восходящая к самому началу XX века, когда искомым «новый» стиль долженствовал материализовать, артикулировать невнятные пока духовные упования эпохи. «В самые первые годы XX столетия в лексиконе критических статей все чаще и чаще начинает встречаться слово “стиль” просто “стиль”, “новый стиль”, “современный стиль” и т.д. Как правило, понятием этим формулируется некое желательное или необходимое качество архитектуры и изобразительного искусства, которое им предстояло обрести, чтобы ответить на художественные требования эпохи <...> Но, быть может, самое примечательное в критической постановке вопроса заключалось в том, что рождение “стиля” представлялось естественным, логичным ответом на мучительные дилеммы современного художественного сознания и культурного быта. Обретением “стиля” должны были быть, казалось тогда, сняты острейшие противоречия между, например, космополитическими тенденциями европейской культуры и тягой к русской старине, растущим индивидуализмом творческого мышления и усиливающейся активной ролью массового художественного вкуса, стремлением к автономии искусства и настойчивым вовлечением его в реальную общественную жизнь, литературно-ассоциативной образностью символистов и совершенно определенной эволюцией всей живописно-изобразительной системы в сторону декоративизма»<sup>5</sup>. При этом не стоит забывать и о существ-

---

<sup>3</sup> Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм // Вопросы литературы. 1992, вып. III. С. 125.

<sup>4</sup> Власов В.Г. Стили в искусстве. Т. I. М., 1995. С. 36, 38.

<sup>5</sup> См.: Стернин Г.Ю. Современное искусство и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков // Стернин Г.Ю.

вовании голландской группы «Стиль» (De Stijl, 1917–1931), эволюционировавшей к концепции «новой вещественности» и «нового пластицизма». Однако в самом начале группа руководствовалась девизом «Цель природы – человек, цель человека – стиль!»

Еще в 1905 году один из провозвестников экспрессионизма, Э. Ротенауэр опубликовал книгу «Борьба за стиль», в которой писал, обозначая суть нового видения мира: «Вещи внешнего мира видит всякий; но художник в высшем смысле слова абстрагирует из вещей внешнего мира свою собственную картину <...> Стремление к стилю есть стремление к свободе от предмета, к господству над ним. Стиль – противопоставление природе»<sup>6</sup>. Понятие стиля относилось не к собственно экспрессионизму, внутренне чуждому самой идее какой-либо институционализации – «воля к стилю» (понятие, впервые выдвинутое и разработанное А. Риглем в конце XIX века) была своего рода девизом эпохи. М. Свидерская отмечает по поводу «культурной ситуации около 1905 года», что она пронизана «волей к стилю» – «к восстановлению в правах устойчивой типологии универсальных художественных форм, способных к воплощению предельно общих, субстанциальных – на уровне архетипа и мифа – надличностных идей и понятий»<sup>7</sup>. Не случайно в 1910 году М. Кузмин уже почти с раздражением и явно от лица многих говорил: «Наконец мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах, и в дифирамбах, – слово “стиль”»<sup>8</sup>.

Конечно, так были склонны считать далеко не все. А. Бонуа, например, введший в русский художественно-критический обиход само слово «авангард» (1910), правда, в сугубо негативном смысле (хотя куда больше досталось от него представителям художественного «арьергарда»), отрицал за современными течениями способность к созданию целостного «стиля эпохи».

---

Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984. С. 167.

<sup>6</sup> Цит. по: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 72.

<sup>7</sup> Свидерская М.И. «Девочка на шаре» и «Девушка с лотосом» // Каталог выставки «Диалоги в пространстве культуры». М., 2002. Цит. по: [www.msviderskaya.narod.ru](http://www.msviderskaya.narod.ru).

<sup>8</sup> Кузмин М. О прекрасной ясности // Антология акмеизма. М., 1997. С. 196.

«Стиль – это цельность», – утверждал он, видя таковую лишь в традиционных, утвердившихся формах. Но в 1920-е годы исторически мыслящий, тяготеющий к идее Gesamtkunstwerk, А. Бенуа и сам оказывается в «арьергарде» становления «стиля эпохи». Любопытнее всего, что именно классицизм форм Бенуа привлек внимание С. Дягилева, обладавшего особенным даром вписывать архаику в ненавистный Бенуа авангард. И привлек настолько, что в 1923 году Дягилев отказался от декораций самого Пикассо, отдав предпочтение ретроспективистским эскизам Бенуа. Этот пример прекрасно иллюстрирует разнонаправленный модус становления авангарда именно как *стиля нового типа*.

Объективно проблема стиля была порождена самим изменившимся мировоззрением современников – тем, что Г. Вельфлин, основной интерпретатор и популяризатор понятия «стиль эпохи», обозначал словом *Sehen* («современное видение»), Аполлинер назовет затем «новым духом», а большинство современников станут именовать «новой чувствительностью», что, конечно же, правильнее было бы обозначить опять-таки немецким словом «мировоззрение» (*Weltanschauung*). Но дело не в термине, а в содержательности понятия «стиль», о котором сам основоположник писал в 1915 году: «**Кажется, что самые противоположные представления способны ужиться друг с другом так, как это никогда не случалось до сих пор в истории искусства** (Выделено мной. – Ю. Г.)»<sup>9</sup>. И добавлял: «Но тут раздается возражение: как можно говорить о существовании общих форм созерцания там, где уживаются рядом такие противоположности, как Грюневальд и Дюрер? На это я отвечаю: почему же в искусстве дело должно обстоять иначе, чем в других областях исторической жизни!»<sup>10</sup>. Кажалось бы, этим все сказано, однако время распорядилось по-своему.

Попытаемся рассмотреть, каким смыслом наполнялось это понятие самими творцами авангардной эпохи? Специфически индивидуальный, но емкий ответ давал в 1914 году В. Кандинский: «Стили личности и времени создают в каждую эпоху множество точных форм, которые, несмотря на их кажущееся огромным многообразие, так между собою органи-

---

<sup>9</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. (Предисловие к первому изданию). М., 2009. С. XXXII.

<sup>10</sup> Там же. С. XXXIV.

чески родственны, что их можно смело определить как одну форму», которую художник называл «основозвуком»<sup>11</sup>. «Постепенно в конечном результате возникает стиль эпохи, т.е. известная внешняя и субъективная форма»<sup>12</sup>. Понятно, что у Кандинского «стиль» – еще не категория и не дефиниция, а всего лишь нечто «самосущее», ищущее своего выражения: «Ясно, что внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней формой как ступенью для перехода в область будущего»<sup>13</sup>. Однако уже только одна эта мысль дает основу для обозначения стилевого вектора: Кандинский – Филонов – Малевич – Хлебников – Платонов – Пильняк – обэриуты...

В 1919 году В.М. Жирмунский призывал к осмыслению новых явлений в поэзии «в связи с телеологическим понятием стиля как единства приемов»<sup>14</sup>. Системное единство художественных приемов, объединяемых понятием «стиль», В.М. Жирмунский возводил от определенного художественного произведения к поэтике конкретного автора: «Мы понимаем его как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего». Но далее распространял понятие стилевой целостности на широкий историко-литературный континуум: «Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т.д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль»<sup>15</sup>. «Вместе с тем, – оговаривает Жирмунский, – существование такого эстетического единства для целой эпохи или литературной школы объясняет факт одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам...»<sup>16</sup>. Определяющим фактором этого единства является «одинако-

---

<sup>11</sup> *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 184.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 185.

<sup>14</sup> *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 18.

<sup>15</sup> Там же. С. 34, 37.

<sup>16</sup> Там же.



вое жизненное устремление, которое обуславливает собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою как различные проявления одной и той же формы культурного творчества»<sup>17</sup>. Таким образом, крупный теоретик литературы изнутри самой авангардистской эпохи свидетельствовал факт гомогенности и даже взаимопроникновения форм общественной жизни и форм искусства, связанных с «общим сдвигом духовной культуры». К 1923 году отечественный теоретик отточил свою трактовку стиля введением новых коннотаций и доминантной идеи, заметив, что «на деле мы замечаем при смене стилей не различные новые приемы, разрозненные “опыты” отклонения от канона, но одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приемов»<sup>18</sup>. Практически в то же время О. Шпенглер настойчиво проводил мысль о том, что «именно стиль и творит самый *тип* художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гётевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни <...> Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль – *стиль этой культуры*»<sup>19</sup>.

В 1920-х годах концепция стиля становится ведущей темой многих серьезных теоретиков культуры страны Советов, ставшей воплощением «большого стиля»: И.И. Иоффе, А.В. Луначарского, Г.В. Чичерина, В.И. Фриче, Ф.И. Шмита, М.Я. Гинзбурга, П.Н. Сакулина, В.Ф. Переверзева и др. Правда, «производственник» и социологизатор Переверзев, отвечая в конце 1920-х годов на им же поставленный вопрос «Что такое стиль?», видел в нем «такое единство, отдельные части которого спаяны друг с другом в одно целое некоторым “формирующим принципом”, некоторым формотворческим центром»<sup>20</sup>. В любом случае потребность художественно-идеологической мысли

---

<sup>17</sup> Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 37, 38.

<sup>18</sup> Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 100.

<sup>19</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 373.

<sup>20</sup> Из истории советской эстетической мысли. 1917–1932. М., 1980. С. 437.

в стилевой самоидентификации была настолько велика, что, как отмечает КЛЭ, в 1920-е годы в отечественном литературоведении стиль «был признан главной эстетической и историко-литературной категорией» (даже и в 1939 году статья «Стиль» в Литературной энциклопедии значительно превосходит по объему аналогичную статью в КЛЭ 1972 года) и был вытеснен в 1930-х годах пришедшим ему на смену в результате эволюционного развития нормативистским понятием «метод». Излишне говорить, что целеориентированное понятие «метод», внедренное советской идеологией вместо спонтанно определяемого искусством и жизнью понятия «стиль», было исключительно тоталитаристским ноу-хау. «Этот честный метод», спутавший всю картину мировой литературы, просуществовал у нас большую половину века, а исчез он тогда, когда уже не стало надобности и в понятии «стиль». Никакого «метода» ни в одном гуманитарном «-ведении» мира никогда не существовало, потому что в нем не было потребности, а к изучению понятия «стиль» в родных пенатах вернулись только в последние несколько лет, начав с возрождения его родословной.

Казалось бы, как можно говорить о сколько-нибудь целостном стилевом единстве в условиях необычайно буйного произрастания и сложной иерархичности художественных направлений, групп, всяческих «измов»? Здесь важно иметь в виду, что в авангардистской системе происходило не «разбегание», а «набегание» разнопорядковых стилевых инстанций, ведущее в результате к чрезвычайной уплотненности общестилевой конфигурации – естественно, не концептулируемой самими носителями авангардного сознания. Справедливо отмечал А.Б. Базилевский: «Сходство несходного состояло в том, что каждая группа претендовала на единоличное созидание новой реальности, бравировала своим новаторством и демонстрировала презрение к остальным»<sup>21</sup>. Впечатление пестроты возникало в основном за счет колоритности самоназваний группировок и ярких художественных индивидуальностей, всходивших на общей духовной закваске. Имена и названия исчислялись десятками и сотнями, но художественный полиморфизм нисколько не отменяет феноменологической общности, определяемой

---

<sup>21</sup> Базилевский А.Б. Польские версии авангардизма // Авангард в мировой культуре (1900–1930). Теория. История. Поэтика. М., 2010. Кн. 2. С. 576.

составом картины мира. В данном случае чисто формальные критерии не могут служить достаточным основанием для определения характера культуры, ориентированной на преобразование мира. Представляется необходимым специально оговорить, что понятия единства, общности и т.п. авангардной культуры подразумевают вовсе не *полифонический* тип целостности некой множественной структуры – термин удобный и внятный в силу его укорененности в научном обиходе, – которая, как и всякий полифонизм, относится скорее к внешней, результирующей стороне явления. В данном случае идея целокупности авангардного полиморфизма диктуется его внутренней, пока еще не вполне познанной структурностью, отразившей процесс драматически напряженного становления огромного культурного массива.

Расцвет авангардной культуры, проявлявшийся в буйстве манифестов и деклараций, при сухом аналитическом рассмотрении может быть представлен как разнообразие числителей при одном общем знаменателе, или разность предикатов, функций при одной общей константе. Свидетель и участник авангардного движения Б. Лившиц писал: «...движение было потоком *разнородных и разноустремленных* воль, характеризовавшихся прежде всего *единством отрицательной цели*. Все наши манифесты были построены по известному рецепту изготовления пушки из отверстия, обливаемого бронзой»<sup>22</sup>. Однако историческая дистанция придает взгляду большую объективность: «Там, где участникам и первым интерпретаторам литературного процесса виделась борьба, столкновение разных течений и школ, ныне – особенно на уровне исторической поэтики – открывается сходство эстетических систем, с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой – символизма и футуризма»<sup>23</sup>. Солидарен с этим мнением и такой специалист, как М. Герман: «И все же то было время скорее диалогов, нежели противостояния»<sup>24</sup>. Музыковед В.В. Рубцова, автор фундаментального исследования о творчестве А.Н. Скрябина, еще в 1989 году отмечала, что

<sup>22</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 216.

<sup>23</sup> Клинг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века / Вопросы литературы, ноябрь-декабрь 2000. С. 83. Эта проблематика подробно представлена в сб. ст.: Символизм в авангарде. М., 2003.

<sup>24</sup> Герман М. Модернизм. СПб., 2003. С. 186.

сама «вариационность художественного мышления этого времени» отражает «стиль эпохи рубежа веков и рождение внутри него будущего искусства XX столетия»<sup>25</sup>.

Примечательно, что разнообразные «-измы» по преимуществу не сменяли друг друга в эволюционном векторе, а существовали соположенно, практически синхронно, параллельно друг другу, как «вариации на основную тему» (А. Крусанов), что отмечают многие авангардоведы, призывающие исследовать не мнимое движение от одного «-изма» к другому по эволюционно-прогрессивной шкале, но именно их совокупность и взаимосотнесенность в синхронии. В самом деле, все авангардистское движение, начиная от кубистского периода, Первого манифеста футуризма Маринетти и теории «лучизма» Ларионова вплоть до излета и подавления авангарда в России и Германии, смерти Маяковского и появления «Сюрреализма на службе революции» во Франции занимает всего лишь пару с лишком десятилетий, и в этот краткий период вместились все: и «Синий всадник», и Кандинский, и супрематизм, и экспрессионизм, и дадаизм, и сюрреализм, и конструктивизм, и Элиот, и Джойс, и Брехт, и Мейерхольд, и множество ярчайших художественных явлений XX века! Уже самый тот факт, что даже основные, действительно этапные для развития мировой культуры, «-измы» не составляют причинно-следственной цепи, а выступают практически одновременно, говорит о том, что все они представляют собой проявления одной и той же культурной формации, единой и общей системы смыслов. Весь авангард можно образно представить себе как друзу сросшихся и по-разному сконфигурированных кристаллов. Эти проросты столь же индивидуальны, сколь и неотделимы друг от друга, поскольку связаны общей первоосновой, духовной матрицей. В целом же по поводу авангардной общности можно было бы выразиться словами Г. Рида, сказанными им в отношении творческого натуры П. Пикассо: «Каждый луч выходил из артистического нутра этого солнца в разное время и в разных направлениях»<sup>26</sup>.

Интерпретация авангардистских поисков в рамках общего *стиля* подразумевает существование определенной «системы соотнесенностей» (Ю.Н. Тынянов), связующей все самые разные и противоречивые, разным областям духовной и материальной

---

<sup>25</sup> Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 321.

<sup>26</sup> Рид Г. Краткая история современной живописи. М., 2006. С. 143.

жизни принадлежащие проявления некоей единой матрицы, структурообразующей «внутренней формы».

Сама неудержимая тенденция к свертыванию изначально гетерогенного «пучка смыслов» (О.Э. Мандельштам) в формализованную категорию стиля, затвердевшую затем в монолите метода, совершенно коррелирует с общей векторностью авангардной культуры. Если в 1919 году В. Гропиус провозглашал «*Ars una, species mille*» («Искусство едино, его разновидности множественны»), то уже в 1920-е годы он формулирует прозорливую догадку: «Мы искали новый метод, а не стиль»<sup>27</sup>. Однако со временем эти упорные поиски метода стали восприниматься как определенный стиль – именно с учетом специфического характера поисков. Может быть, о типологической общности эволюции авангарда говорить и затруднительно, но все же судьба отдельных его течений бывала довольно любопытна. Известно, например, что Маринетти с восхождением Муссолини попытался было вступить с ним в альянс (см., например: Манифест «Футуризм и фашизм», 1924), поскольку видел в его идеологии и политике прямую реализацию своих лозунгов (Э. Прампolini даже создал портрет «Муссолини архитектурно-тонического»), однако его эстетика была отторгнута диктатором, тяготевшим к более стабильным формам типично тоталитарного искусства. Политический тоталитаризм не нуждался в тоталитаризме артистическом.

Гораздо более непростая ситуация сложилась с немецким экспрессионизмом, который уже в стадии раскола и распада пытался было обрести институциональный статус (примером чему может служить деятельность Й. Мольцана, автора «Манифеста абсолютного экспрессионизма», 1919, где фактически солидаризовался с принципами конструктивизма). С другой стороны, и фашистские лидеры (в лице Геббельса, например) поначалу пытались представить экспрессионистский мистицизм выражением подлинно германского духа, что не помешало в конце концов включить экспрессионизм в проскрипционный список «дегенеративного искусства». Абстрагируясь от эмоционально-оценочных коннотаций, отметим, что нечто подобное в самом начале 1920-х годов происходило и с Маяковским (а также и его соратниками) в складывавшихся и не складывавшихся

---

<sup>27</sup> Цит. по: *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. М., 1985. С. 12.

отношениях с новой властью, в частности, непосредственно с Лениным.

Наличие общей стилиевой доминанты как раз и находит свое подтверждение в том, что эволюция ее осмысления художественной и теоретической мыслью оказалась подверженной общим закономерностям в контексте всей мировой культуры. В СССР развитие тоталитарно-нормативистских установок приводит к тому, что на смену «стихийному» понятию стиля водружается упорядочивающий канон метода – это происходит в 1934 году на I съезде советских писателей, который и утвердил соцреализм как единый и необходимый метод творчества. «Время барокко прошло. Наступает непрерывное искусство», – констатировал В. Шкловский в 1932 году. Это был год разгона РАПП, последней художественной организации, фактически уже закончившей с независимостью творчества. Но к этому времени эволюционировал сам тип общественного сознания. Пастернак отмечал в частном письме: «Там, где в здоровое время мы считали бы *естественным* говорить так-то и так-то, мы теперь (каждый по-разному) считаем это своим *долгом*. И один видит его в одном, другой – в другом. Это у всех без *исключения* стало делом убеждения, а не вкуса»<sup>28</sup>.

Целая эпоха – от унитаристов до Коминтерна – являла собою единую жизненную ткань, подверженную естественным процессам перерождения и разложения, единый текст культуры, создававшийся по общим правилам одновременно во всем мире – не случайно авангард принципиально декларировал свою транснациональную сущность. Сам пограничный характер авангарда как культуры переломного типа имманентно предполагал его глубокую системность, множественную иррадиацию общих смыслов; уже было отмечено, что «общей закономерностью смены историко-культурных парадигм является <...> их системность, глубокая взаимосвязь всех социально-исторических, нравственно-психологических, философско-эстетических трансформаций и жанрово-стилевых перемен»<sup>29</sup>. Именно как культурная целостность авангард предполагает становление в диахронии, внутреннюю эволюционную динамику. Про-

---

<sup>28</sup> Б. Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 325.

<sup>29</sup> Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2. Ростов-на-Дону, 2004. С. 17.

исходила не смена «-измов», но органичная эволюция стилевой формации.

И если разнообразные «-измы» сами по себе и в отдельности не обладают стилеобразующими качествами, то можно предположить, что в совокупности все авангардистские модификации образуют некий синкретический макростиль, обладающий структурным единством – доказательству этого Вельфлин и посвятил целую книгу. Отнюдь не случайно свидетель эпохи, теоретик искусства, отмечавший «анархизм современных художественных группировок и течений, их бесконечные дробления при абсолютной непримиримости и догматизме каждого из них в отдельности», убежденно доказывал, что «именно современное искусство, при всей разноголосице его, проявило в последние годы определенное тяготение к стилю», а «господство новых идей культурного порядка <...> поставило на очередь вопрос о стиле в жизни»<sup>30</sup>. Это было сказано в 1927 году, фактически в момент подведения итогов авангардистской эпохи. Существует множество подобных самоопределений других участников авангардистского движения.

Современная отечественная мысль, освободившаяся от догматически трактовавшейся и авторитарно навязывавшейся категории метода, также ориентирована на понимание стиля как некоей совокупности ментальных установок в самом широком смысле: «художественный стиль – это культурно-историческая парадигма искусства определенной эпохи, подобная понятию парадигмы науки»<sup>31</sup>; «один и тот же стиль может проявляться в научном мышлении, искусстве, политике и т.д.»<sup>32</sup>; т.е. выступать как некоторый код культуры. Автор теоретического труда «Стиль и культура» Е.Н. Устюгова высказывает ряд положений, выводящих понятие «стиль» за узкодисциплинарные рамки и предлагающих в качестве основного понятие «стиль культуры»: «Он выступает как образ целостности культурной эпохи, интегрированности ее хозяйственных, политических, художественных, научных, поведенческих и прочих сфер деятель-

<sup>30</sup> *Фабрикант М.И.* Признаки стиля // Искусство. Кн. I, 1927. С. 9.

<sup>31</sup> *Бергер Л.Г.* Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. № 4, 1994. С. 114

<sup>32</sup> *Устюгова Е.Н.* Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2006. С. 15.

ности, а также индивидуальных, групповых, всеобщих форм проявления. В стиле культуры наиболее очевидна структурная основа объединения столь разнородных элементов. Образ целостности культуры возникает, если улавливается такая связь <...> Это – системное понятие, допускающее степень нежесткой организованности, интерпретационную свободу»<sup>33</sup>. Особую методологическую ценность представляет заключение исследователя о том, что «главный вопрос изучения культуры в стилевом ракурсе не столько в том, моностильна она или полистильна, сколько в том, из каких субкультур складывается общекультурная целостность, по каким основаниям они разделяются и как взаимосвязаны <...> Поэтому обнаружение и осмысление стиля требует, во-первых, установления соответствующего интервала абстракции по отношению к содержанию сферы стилового проявления, а во-вторых, фокусирования не на элементах – носителях характерного облика стиля, а на структурных связях, в которых они раскрываются как качество целостности»<sup>34</sup>.

К объемному пониманию стиловой общности призывал еще в 70-х годах XX века В.Н. Прокофьев, предлагавший оперировать понятием «стилевая модель» с тем, чтобы «пойти дальше вычленения стилиевых моделей – к определению “художественных моделей мира” уже надстилевого или сверхстилевого свойства». «В результате получается сначала стилиевая модель, а на более обобщающем уровне – эпохальная модель художественного процесса, всякий раз отражающая реальную жизнь искусства не до конца, но зато в самых главных и долгодействующих его проявлениях в данное время, в том, что обеспечивает структурную его целостность и отличает его от любой другой аналогичной системы»<sup>35</sup>. Именно в этом смысле и трактуется понятие стиля в применении к авангарду в данном кратком очерке, автор которого с удовольствием отмечает удивительную и полную конгенитальность в понимании стиловой природы авангарда<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Устюгова Е.Н. *Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля*. Издательство СПб., 2006. С. 15, 167, 168.

<sup>34</sup> Там же. С. 169.

<sup>35</sup> Прокофьев В.Н. *Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса, их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Критерии и суждения в искусствознании*. М., 1986. С. 338, 337.

<sup>36</sup> См.: Гирин Ю.Н. *Авангард как исторический стиль // Твор-*



с Т.В. Котович, которая считает авангард именно «макростилем культуры». Еще более полное и буквальное совпадение концептуальных подходов автора настоящего очерка и Т.В. Котович обнаруживает следующая формулировка исследовательницы: авангард «представляет стиль культуры эпохи как единую матрицу с соотносительностью ячеек как совокупностью взаимообратимых смыслов»<sup>37</sup>.

Интерпретация авангарда через категорию стиля культуры представляется не только адекватной современному уровню гуманитарной методологии, но и инструментально продуктивной. Это единство множественности, целостность которой обеспечивается не таксономической общностью формально-стилевых признаков (в таком случае он оказывается стилем полистилистики), но специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и представлений; совокупность этих разнообразных факторов и образует картину мира данной эпохи, объединенную общностью не собственно эстетических, но онтологических оснований, обуславливающих «пульс самоосуществления культуры» (О. Шпенглер). В целом авангард должен рассматриваться как текст культуры, несущий собственную аксиологию и заключающий в себе собственную меру эстетического.

Еще раньше аналогичная интерпретация стилевой целостности авангарда была выработана зарубежными исследователями, вообще хронологически опередившими российских ученых в области изучения авангарда. В частности, выдвигается трактовка европейского авангарда как «глобальной, художественной и внехудожественной исторической культуры (авангардный способ мышления и выражения, известный нам по художественным текстам первой трети столетия, появился во всех культурных областях, от искусства и науки до политики и общества; в этой перспективе европейский авангард является “стилевой формацией” <...> или же “историческим авангардом”»<sup>38</sup>.

---

чество'98; *Он же*. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. Цит. соч.

<sup>37</sup> Ст. *Стиль* // *Котович Т.В.* Энциклопедия русского авангарда. Минск, 2003. С. 306.

<sup>38</sup> Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. (Материалы Первого международного симпозиума «Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре». Роверето, Венеция, 1989.) Bern, 1991. С. 57.

Категория стиля оказывается еще более релевантной в отношении именно русской культуры: «Для литературы конца XIX – начала XX века характерны активные стилистические процессы, стилевые поиски, обостренное “чувство языка”»<sup>39</sup>. В этой и других подобных интерпретациях явно декларируется наличие некоего общестилевого модуля, по определению предполагающего существование множества предикативных вариаций в пределах определенной культурно-исторической данности. Выше было показано, что авангард представляет собой целостную систему по крайней мере в художественном, эстетическом плане. Вместе с тем представляется самоочевидным, что системность эта касается не только эстетики, но и общественного сознания и всей совокупности бытийных и бытовых аспектов эпохи. Если подтвердится и это предположение, то, стало быть, есть все основания для утверждения макростилевого характера эпохи авангарда.

На нынешнем этапе есть все основания видеть в авангарде своего рода культурную матрицу всего столетия. Может быть, со временем авангард будет рассматриваться как завязь стиля новеченто, характеризующего искусство всего XX века в его эволюционной целостности. И тогда, как знать, с более отдаленной исторической дистанции авангард и постмодернизм будут расценены как «юность» и «старость» единого культурного организма, обозначаемого как стиль XX века? Уже сегодня Н. Маньковская полагает возможным считать, что «с современных позиций классический авангард и высокий модернизм воспринимаются как классика XX столетия»<sup>40</sup>. Но, может быть, и понятие стиля как категории культуры преходяще и принадлежит скорее той классической системе понятий, которую авангард как раз и опрокинул?

Во всяком случае авангард представляется парадигмой общественного сознания, обнимающей собой около трех десятилетий: от середины 1910-х годов до начала 1930-х. Во всех сферах, в том числе и далеких от собственно художественной жизни, проявлял себя общий модуль эпохи, могущий имено-

---

<sup>39</sup> История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 272.

<sup>40</sup> Бычков В., Маньковская Н. Хронотипология неклассических форм художественно-эстетического сознания // Искусствознание. № 4, 2008. С. 94.

ваться историческим стилем, или стилем культуры. Исторически сложилось так, что для мироощущения 1920-х годов общим был как раз принцип единства во множественности, тяготение к целостности, универсальности, тотальности, всеобщности, всеохватности, что неизбежно отливало в категориальное самоопределение стиля. В наше время такого рода фактор можно было бы назвать «стилеобразующим сознанием» (П. Гайденко). Вопрос о единстве стилиевой природы стремительно менявшегося авангарда для многих исследователей представляется спорным, хотя основания для сомнения оказываются разнородными. Но больше ли единства было в Ренессансе, самом могучем из порывов человека к самосознанию? Конечно, Возрождение не сводится к более узкой категории стиля – но есть много общего и в интенциях, и в динамике, и в эволюции двух великих историко-культурных эпох; может быть, даже равновеликих по своему влиянию на судьбы человечества. Сопоставление двух эпох не покажется чересчур смелым, если вспомнить о концепции ускоряющегося ритма спирали мирового художественного (и, очевидно, не только художественного) процесса, предложенной в свое время В.Н. Прокофьевым<sup>41</sup>.

И в функциональном и в структурном отношениях авангард XX века оказывался подлинной исторической рифмой Ренессансу. В искусствоведении попытки сопоставления двух слов мировой культуры, двух великих всплесков человеческого духа предпринимались не раз<sup>42</sup>, но выражались очень несмело. Пожалуй, единственное решительное высказывание в этом направлении принадлежит И.А. Азизян: «Перелом в культуре <...> на рубеже XIX–XX веков по своей радикальности сравним с переломом от Античности к Средневековью и от Средневековья к Новому времени. Это перелом стадийный, кардинальное изменение мировидения и мироощущения во всех основных параметрах, отлившихся в искусстве в новую стилевую систему»<sup>43</sup>. Это высказывание современного искусствоведа совер-

<sup>41</sup> Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса, их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствovedения // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986.

<sup>42</sup> См., напр.: Сарабьянов Д.В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 283.

<sup>43</sup> Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 29.

шенно резонирует с утверждением крупнейшего представителя авангардной эпохи, которым являлся П. Флоренский: «С началом текущего века научное миропонимание претерпело сдвиг, равного которому не найти, кажется, на всем протяжении человеческой мысли; даже скачок от Средневековья к Возрождению теряет в своей значительности, будучи сопоставлен с мыслительной стремниной нашего времени. Слово *революция* кажется слабым, чтобы охарактеризовать это событие культуры: мы не знаем, еще не знаем, как назвать его»<sup>44</sup>. Еще более категорично высказывался на эту тему В.И. Вернадский: «XX век вносит со все увеличивающейся интенсивностью уже коренные изменения в миропонимание Нового времени. Это изменения много масштаба, чем те, которые создавались в прошлом веке <...> Может быть, переживаемый переворот научного мышления более подобен древнему кризису духовной жизни, тому, который имел место две с половиной тысячи лет назад, в VI и ближайших столетиях до нашей эры, когда создавалась великая эллинская наука, расцвела техника и впервые приняла знакомые и близкие нам формы в средиземноморском культурном центре философская мысль, а в религиозных исканиях, в мистериях, творилась глубочайшая интуиция, искание смысла бытия»<sup>45</sup>.

Действительно, в историческом масштабе авангард по уровню интенциональности был, пожалуй, даже более радикальным явлением, чем само Возрождение, и прежде всего потому, что впервые заявил претензию на преобразование и человека и мира, впервые сделал предметом творческой воли космическое пространство, понятое как единое поле самоосуществления человека, достижения им своей подлинной сущности и предназначения поверх столетий христианского опыта. Устремленность авангарда вовне, за пределы человеческой личности, через положенный европейской культурой Нового времени канон индивидуальности и психологизма – все это подразумевало работу с иными, более масштабными категориями. Но ведь и Средневековье и Ренессанс не знали психологизма в современном понимании – каждая из этих великих художественных систем работала

---

<sup>44</sup> Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1996. С. 632.

<sup>45</sup> Вернадский В.И. Мысли о современном значении истории знания. (1926 г.) // Комиссия по истории знаний. 1921–1932. Из истории организации историко-научных исследований в Академии наук. СПб., 2003. С. 97.

со своим сводом понятий. В эпоху авангарда светлый идеал преобразования мира обернулся трагической практикой его преобразования. Вот характерное высказывание, взятое почти наугад: «Эта жестокость, которая будет, коли нужно, кровавой, но вовсе не окажется таковой систематически, совпадает, стало быть, с представлением о некоей сухой моральной чистоте, что не боится заплатить жизни ту цену, которую ей придется платить»<sup>46</sup>.

Будучи культурной рифмой эпохи Возрождения, соизмеримый с ним по масштабу, исторический авангард XX века в то же время оказался ниспровергателем центрального мифа Ренессанса – антропоцентристского мифа гуманизма, подвергнутого сомнению уже самим трагическим изводом величайшего зона человеческой культуры и окончательно дискредитированного последующим ходом мировой истории. В этом и проявилась иррационализирующая тенденция авангардизма, стремившегося избавиться от диктата рациональности и так называемого гуманизма на пути к созданию высшего, утопического и, в конечном счете, надчеловеческого мироустройства. И в частности, один из парадоксов (парадоксальной, в общем смысле, авангардной эпохи) состоит в том, что поэтика авангарда утверждает внеположное, внебытийное время (отвергая, соответственно, время историческое) при помощи прогрессистски-революционаристского инструментария, относящегося как раз к грубо-эмпирической прагматике.

Впрочем, подобный парадокс (или, вернее, закономерность) был отмечен и А.Ф. Лосевым в его книге «Эстетика возрождения», где едва ли не впервые отмечалась двойственная сущность ренессансного «гуманизма» и вскрывалась «обратная сторона» возрожденческого титанизма. Заканчивает же свое исследование ученый весьма красноречивым в своей двойственности выводом, который словно специально сделан по поводу авангарда: «В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая с подобной силой утверждала бы человеческую личность в ее грандиозности, в ее красоте и в ее величии. В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая бы так радикально, так неопровержимо и величественно взывала к необходимости заменить индивидуальную и изолированную человеческую личность исторически обоснованным коллективом,

---

<sup>46</sup> *Арто А.* Театр жестокости. (Второй манифест) // Театр и его двойник. М., 1933. С. 133.

где основанием исторического прогресса была бы уже не она, взятая в своей изоляции, а коллектив, взятый в своей человеческой грандиозности»<sup>47</sup>.

И когда Л. Баткин писал о «потенциальном трагизме итальянского Возрождения», как оборотной стороне его же утопистских упований, то кажется, что имелся в виду не Ренессанс, а именно авангард. В самом деле, как рифмуются начало XVI и начало XX веков: «В двадцатые-тридцатые годы чинквеченто устремленность к бесконечному вошла в открытое столкновение с не менее характерной для Ренессанса тягой к гармоничному равновесию <...> Абсолют необходимо сопряжен с ощущением недостаточности и несовершенства любого наличного бытия и с постоянным устремлением за горизонт». И лишь «ценой негативности, бессодержательности, замкнутости на себя удается логически достроить Сатурнов век, жизнь которого в оцепенении довлеет себе»<sup>48</sup>. Духовная коллизия авангардной эпохи состояла в том, что реализация радикальных, «гуманизированных» интенций (идея социальной революции и ее экспансия, одинаково характерные для обоих типов тоталитаризма) несла в себе свою же дискредитацию и неизбежность геноцида.

Очевидно, что эпоха авангарда, явившись, как и эпоха Ренессанса, одним из величайших сломов мировой культуры, тем самым удостоверяет факт своей культурной (пусть и парадоксальной) стилевой целостности – целостности эпохи Авангарда.

---

<sup>47</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 614.

<sup>48</sup> Баткин Л. Об истоках трагического в Высоком Возрождении // Микеланджело и его время. Сб. ст. М., 1978. С. 151, 153, 154.

*В.В. Воскресенская*

### **Идея миростроения в советской художественной культуре 1930-х гг.**

Развитие одной из ведущих тенденций отечественного общественного мирознания и миротворчества XX века – идеи миростроения – шло в русле осознанной в конце XIX века необходимости восстановления единства человека и универсума. В этом отношении искусство, по мысли В. Вернадского, представляло художественным воспроизведением «основных самых характерных черт сущего – Космоса»<sup>1</sup>.

Различные аспекты идеи миростроения актуализировались в концепциях русских религиозных философов начала XX века, художественных системах символистов и мастеров авангарда. Яркие попытки реализации этой идеи предпринимались в революционную эпоху, выразившись в устремленности к планетарным преобразованиям – грандиозным проектам переустройства социума, человека, искусства. В 1930-е годы этот вектор пересозидания обретает специфику, связанную с утверждением тоталитарного государства и насаждением государственного контроля во всех сферах жизни. Дальнейшее развитие идеи миростроения претерпевает метаморфозы в связи с общественно-идеологическими изменениями, ознаменованными партийной регламентацией художественной жизни в СССР. И в продолже-

---

<sup>1</sup> *Вернадский В.И.* Начало и вечность жизни / Сост., вступ. ст., коммент. М.С. Бастраковой, И.И. Мосалова, В.С. Неаполитанской. М., 1989. С. 81.

ние традиции русской культуры – искусства как строительства жизни – уже в русле социалистического реализма художественному творчеству предписывается функция исправления и преобразования мира, воспитания «нового человека».

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», закрепившее партийную реформу художественной культуры в СССР, было принято в ходе первой пятилетки – в рамках централизованного плана индустриализации, коллективизации, окончательной ликвидации НЭПа. В русле установления государственного контроля над всеми областями жизни культура принимает роль средства мобилизации народа для реализации программы партии по перестройке страны, а творческая интеллигенция директивно вовлекается в процесс непосредственного формирования действительности в рамках единого коллективного проекта.

Диапазон интерпретаций и оценок культуры и искусства 1930-х годов в современной науке обширен. Исследовательские интересы в изучении этого сложного и драматичного этапа отечественной художественной культуры простираются от выявления основополагающих ментальных структур общественного сознания советского общества, рассмотрения этого периода как своего рода эстетически-политического процесса, политического театра, создаваемого высшими руководителями государства, до подробного разбора «соцреалистического канона» с привлечением понятий мифа и мифотворчества<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> См.: *Адаскина Н.Л.* 30-е годы: Контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. Вып. 25. 1989. С. 5–38; *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993; *Голомиток И.Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994; *Герман М.* Снова об искусстве 30-х: Некоторые вопросы истории и анализа // Вопросы искусствознания. 1995, № 1–2. С. 99–126; *Морозов А.И.* Конец Утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995; *Он же.* Соцреализм и реализм. М., 2007; Страницы отечественной художественной культуры: 30-е годы. М., 1995; *Манин В.С.* Искусство в резервации: [Художественная жизнь России 1917–1941 гг.]. М., 1999; *Он же.* Искусство и власть: Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. СПб., 2008; Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000; Ряд статей и монографий Н.А. Хренова; *Чегодаева М.А.* Соцреализм: Мифы и реальность. М., 2003; *Панерный В.* Культура Два. 2-е изд., испр. и доп. М., 2006; *Борев Ю.Б.* Социалистический реализм: Взгляд современника и современный взгляд. М., 2008; *Кондаков И.В.* Творчество Сталина: Поэтика тоталитарной культуры // Традиционное и нетрадиционное в культуре России. М., 2008. С. 186–240; и др.



В центре внимания данной статьи, продолжающей и расширяющей проблематику предыдущих работ<sup>3</sup>, – развитие и модификации идеи миростроения в советской художественной культуре и специфика художественного самосознания эпохи 1930-х годов в этом аспекте. При попытке представить в новом ракурсе мирознание и миротворчество в СССР указанного периода предполагается остановиться на основных составляющих художественного проекта «мира-строения» и особенностях его превращения в живописи.

### **Миростроение как тенденция художественного сознания в СССР 1930-х гг.**

Грандиозный проект революционного переустройства России включал пересоздание государства, человека, искусства с конечной целью – достижением коммунизма. Руководство СССР наследует революционным идеям, но подвергая их редактированию в ходе строительства советского общества и советской культуры. Обратимся к основополагающим составляющим этого процесса.

#### ***Государство: идеологическая ревизия курса***

«Самообожение» называет М. Чегодаева важной характеристикой психологии русской интеллигенции, утверждая: «Ощущение собственного мессианства, себя как Христа-Спасителя, и как следствие, своего права решать судьбу миллионов людей, судьбу России пронизывала деятельность всех социал-демократических, социал-революционных партий и фракций в России, достигая у большевиков степени уже не “горячности”, а паранойи»<sup>4</sup>. Известно, что в фокусе революционного проекта пересозидания общества и человека находились и идеи марксизма, и многих философских систем рубежа XIX–XX веков, в частности Ф. Ницше, православных философов, символи-

---

<sup>3</sup> См.: *Воскресенская В.В.* Идеи миростроения в эстетике русского символизма начала XX века // Теория художественной культуры. Вып. 9. М., 2005. С. 372–413; *Она же.* Идеи идеально-утопического миростроения в эстетике России 1910–1920-х годов // Теория художественной культуры. Вып. 11. М., 2008. С. 120–156.

<sup>4</sup> *Чегодаева М.* Социалистический реализм как сакральное искусство // Русское искусство: XX век: Исследования и публикации / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. Т. 1. М., 2007. С. 542–543.

стов, Н. Федорова, различных мистических увлечений русской интеллигенции, сектантства. Первоначальный определенный плюрализм идейных течений культурной революции объединил в ней разных творческих деятелей, которые вкладывали свою смысловую нагрузку в предполагаемые преобразования – будь то «футуристы», апологеты технического прогресса, или «Скифы», полагавшие, что революция принесет в мир не только социальную справедливость, но и истинную духовность. Богостроительские искания отличали на определенном этапе М. Горького и теоретика пролетарской культуры А. Богданова. Нарком просвещения А. Луначарский считал научный социализм «новой, последней, глубоко критической, очистительной и... синтетической религиозной системой»; в марксизме он видел «пятую великую религию, формулированную иудейством» (вслед за иудаизмом, христианством, исламом и пантеизмом Спинозы). Стремление к новому миру Луначарский доводил до «обожествления» человека будущего, ибо «только человек... со своим чудным мозгом и ловкими руками может завоевать царство человечности на земле». (Позже Луначарский отречется от богостроительских взглядов, назвав их своим «самым ложным шагом») <sup>5</sup>.

Идея будущей коммунистической жизни привлекала своей гуманистической понятностью: неупорядоченное, несправедливое социальное «прошлое» сменится организованным, гармоничным «новым». А. Морозов приводит мнение некоего немецкого журналиста, путешествующего по СССР в начале 1930-х годов, который предложил емкое вербальное определение советского мифа (своего рода, советское «Бытие»): «Новый миф родился в России, миф творения мира человеком. Вначале был хаос, капитализм... Потом пришли Маркс, Ленин, Красный Октябрь. Хаос был преодолен в результате ожесточенной борьбы, которую вел, ценой неисчислимых жертв, избранный русский пролетариат против внутренних и внешних врагов. Теперь Сталин создает в ходе пятилетнего плана порядок, гармонию и всеобщую справедливость... Это простой и ясный миф. В нашу эпоху, лишенную веры, жаждущую абсолютных истин, он ведет за собой» <sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Чураков Д.О. Развитие отечественной культуры в 1917–1941 гг. Электронный ресурс: <http://www.portal-slovo.ru/history/41116.php>.

<sup>6</sup> Цит. по: Морозов А.И. Судьбы советского мифа в живописи среднеазиатских республик // Вопросы искусствознания. 1995, № 1–2. С. 129.

В 1930-е годы идея пути к коммунизму корректируется и в связи с тем, что надежды на мировую революцию не оправдались. Происходит перемена «курса» от утопических мечтаний революционной эпохи к «традиционным ценностям», культуре, основанной на мифотворчестве. Как отмечает Н. Хренов, «в тоталитарных режимах произошел выброс коллективного бессознательного, а вместе с ним и архаических форм сакрального, послуживших основой трансформации политических ценностей в религиозные, а точнее, в сакральные»<sup>7</sup>. Специфика мировосприятия времени проистекает, собственно, не только из насаждаемых партократией планов тотального подчинения экономической, социальной, научной, художественной, обыденной жизни страны центральной власти, но и из глубинных установок массового сознания.

По мнению Б. Гройса, утверждающего «единую утопию классического авангарда и сталинизма», рассматривающего социализм как произведение искусства, «мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, т.е. программы “построения социализма в одной стране” как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом, сбылась, хотя автором этой программы стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект»<sup>8</sup>. Исследователь полагает, что сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта<sup>9</sup>.

Опорным идеологическим моментом собственно в 1930-е годы становится создание «марксистско-ленинской эстетики» сотрудниками института Маркса–Энгельса–Ленина (Москва): М. Лифшицем, Э. Фишером, Г. Лукачем и др., – опубликованными работы о взглядах «основоположников» на литературу и искусство. Использование высказываний К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина по литературным и эстетическим вопросам в процессе формулирования социалистического реализма шло в глобальном русле – утверждения главенства и «истинно-

---

<sup>7</sup> Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 428.

<sup>8</sup> Гройс Б. Стиль Сталин // Утопия и обмен. М., 1993. С. 36.

<sup>9</sup> Там же. С. 38.

сти» существующего режима на базе соответствия его идеологии каноническим текстам, установления прямой преемственной линии от Маркса и Энгельса до Ленина и И. Сталина.

***Искусство как средство миростроения:  
социалистический реализм***

Социалистический реализм декретируется, по Сталину, как «партийный метод, определяющий позиции партии в вопросах литературы и искусства»<sup>10</sup>. В соответствии с этой государственной политикой искусству надлежало функционировать теперь в определенном режиме с предписанными партией стилем, темами, сюжетами, средствами и определенной иконографией. Ликвидация художественных обществ и создание единого союза (писателей, художников и проч.) устанавливают партийно-государственную монополию на искусство – государство в директивном порядке унифицирует художественную культуру.

И. Голомшток обнаруживает в СССР 1930-х годов, равно как и в Германии и Италии того же периода, признаки тоталитарного искусства: партийное государство объявляет искусство (как и область культуры в целом) орудием идеологии и орудием борьбы за власть; монополизировать все формы и средства художественной жизни страны; создает всеохватный аппарат контроля и управления искусством; из всего многообразия тенденций, существующих в данный момент в искусстве, выбирает одну, наиболее отвечающую его целям (и всегда наиболее консервативную), и объявляет ее официальной, единственной и общеобязательной; начинает и доводит до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, расе, народу и т.д.<sup>11</sup>

А. Жданов на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934) оглашает «метод» социалистического реализма, «... говоря о тех обязанностях, которые налагает на писателей звание “инженеров человеческих душ”»: “Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить <...> действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного произведения должны сочетаться с

<sup>10</sup> Цит. по: Манин В.С. Искусство в резервации: [Художественная жизнь России 1917–1941 гг.]. М., 1999. С. 181.

<sup>11</sup> Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 10.

задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. <...> Эта кристальная в своей ясности установка в сочетании со сталинским пониманием национальной культуры, как социалистической по содержанию и национальной по форме, порождает у всех национальностей нашей великой родины небывалый расцвет нового реалистического искусства»<sup>12</sup>.

Из известного положения Сталина о писателях как «инженерах человеческих душ» следовала однозначная директива: искусство обретает педагогическую функцию, четко направленную на радикальное воспитание народа путем внедрения в массовое сознание установок и требований партократии. Здесь возможно отметить определяемую властью четкую функциональность «нового искусства»: путем утверждения заданной картины мира в соответствующем русле организуется и деятельность людей, создается необходимое власти общество и человек.

Искусству вменяется функция пропаганды и демонстрации социального оптимизма. Произведение искусства рассматривается с точки зрения соответствия его тематики и стилистики культурным запросам идеологической номенклатуры, отвергающей «чуждую» картину мира.

В стилистическом плане «абсолютная новизна» социалистического реализма не требовала внешнего, формального доказательства, поскольку вытекала из «абсолютной новизны советского социалистического строя и задач, которые ставит партия»: новизна советского искусства определялась тем самым новизной его содержания, а не «буржуазной» новизной формы, лишь скрывающей старое, «буржуазное» содержание. Б. Гройс объясняет эту установку тем, что «сталинская культура чувствовала себя не в проекте, а на самом деле, культурой после конца истории...»<sup>13</sup>. В рамках социалистического реализма история искусства выглядит как поле борьбы между активным, прогрессивным искусством, направленным на построение нового мира в интересах угнетенных классов, и искусством пассивным, не стремящимся к социальным переменам, принимающим мир как данность.

Луначарский в начале 1930-х годов идеологически-конформно классифицирует творцов «старого» и «нового» искус-

---

<sup>12</sup> Искусство в стране социализма // Искусство. 1937, № 6. С. 21.

<sup>13</sup> Гройс Б. Указ. соч. С. 43.

ства в категориях статики – динамики, буржуазного – демократического, чужого – своего: «Будучи статическим, описывая вещи так, как они есть, а не в их становлении, не имея никакого понятия о могучем процессе, который движет действительность вперед, не стремясь вовсе участвовать в этом процессе в качестве активной силы, такой буржуазный реалист является у нас, конечно, нытиком и реакционером.

Ведь само собой разумеется, что на нашей стройке есть очень много еще неоконченного, что на каждом шагу можно натолкнуться на разные несовершенства, даже безобразия, на всякие мучительные подробности. Замалчивать их художник вовсе не должен, но когда он берет их в качестве этапов движения, в качестве моментов, которые должно преодолеть и которые на самом деле преодолеваются, – получается один вывод, а когда он берет их как нечто самодовлеющее – получается критика всей нашей борьбы, осуждение всего нашего строительства»<sup>14</sup>. Социалистический реалист «... сам активен», «... не просто познает мир, а стремится его переделать», «... весь целеустремлен, он знает, где зло и где добро, он отмечает те силы, которые останавливают движение, и те, которые способствуют его напряженному стремлению к великой цели»<sup>15</sup>.

Еще одно из первых образовавшихся после революции художественных объединений – Ассоциация художников революционной России (АХРР) – поставило служение искусством государству в основу своей программы. Ахрровцы изображали события современности – гражданскую войну, реалии жизни трудового народа, приметы нового быта. Традиция живописи, идущая от реализма передвижников XIX века, доступная, близкая пониманию широких народных масс, и была избрана средством, позволяющим государству управлять массовым сознанием. Эстетика «обогащается» идеологической нагрузкой: изображать действительность следовало в свете идеалов социализма при акцентировании положительных сторон развития советского общества; искусству надлежало вселять в массы оптимизм и прививать им патриотизм и высокие нравственные идеалы (установленные и одобренные, естественно, партийным руководством). Акценти-

---

<sup>14</sup> *Луначарский А.В.* О социалистическом реализме // Избранные статьи по эстетике / Сост. и коммент. А.Ф. Ермакова. М., 1975. С. 357–358.

<sup>15</sup> Там же. С. 358.

руя сюжетно-содержательную сторону в картине, ясность решения темы, законченность, соцреалисты избегают этюдности, деформации форм, цветовой экспрессии (что уже относится к «формализму»). Так, «соцреализму надлежало средствами жизненноподобной изобразительности воссоздавать черты социалистического проекта идеального бытия»<sup>16</sup>.

В определенном плане, развитие отечественной художественной культуры 1930-х годов шло в русле общеевропейского художественного процесса перехода от идей авангардизма к традиционалистским и классицизирующим направлениям. Из эстетических доминант соцреализма наиболее значимыми явились реабилитация понятия «красоты» и положение о необходимости освоения художественного наследия – и отечественного, и лучших образцов мирового (конечно, «демократического») искусства. Так, инициированный и этой установкой расцвет исторической романистики в литературе второй половины 1930-х годов (А. Толстой работает над романом «Петр I» (1929–1944), В. Ян завершает первую часть трилогии «Нашествие монголов» «Чингисхан» (1934–1939) и др.), в сущности, и раскрывал и реабилитировал прошлое страны, и выступал еще одним фрагментом в процессе строительства и исторического упорения новой империи.

На практике все это привело к тому, что искусство не осваивало современность, а идеализировало ее, показывало жизнь в перспективе светлого будущего. Ю. Боров пишет об утопии социалистического реализма – он «выдвигал самый расплывчатый, самый абстрактный, самый непредсказуемый идеал в истории мировой художественной культуры – неопределенное, далекое, но благодатное “будущее”»; оно должно благодетельствовать не личность, а «потомков», «народ», «человечество»<sup>17</sup>. Соответственно, и творческая свобода была возможна только в пределах этого мифа о будущем, где вымысел превалировал над реальностью, – художественной мечты о гармоничном и счастливым обществе в великой стране.

---

<sup>16</sup> Морозов А.И. Конец Утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. С. 23.

<sup>17</sup> Боров Ю.Б. Социалистический реализм: Взгляд современника и современный взгляд. М., 2008. С. 107.

### **Пересозидание государства, общества**

Курс форсированного социально-экономического развития определяет приоритеты в сфере переустройства страны. Грандиозны и по размаху, и по значению, и по затраченным усилиям народа (и его жертвам) составляющие этого пересозидания: индустриализация, коллективизация, пятилетки, строительство новых городов, гидроэлектростанций, каналов, освоение «новых земель» и проч. (одновременно – и интенсификация, и экстерриоризация).

В научной литературе неоднократно подчеркивалась зрелищность, театральность этого времени, стремление поразить и удивить весь мир небывалыми свершениями<sup>18</sup>, – будь то стахановские рекорды или длительные беспосадочные перелеты. При этом декларируемое властью внимание к простому трудовому человеку наделяет и ударников социалистического труда героическими чертами. Героизацию «человека труда», который репрезентируется творцом всех этих подвигов, выражает монументальная скульптурная композиция В. Мухиной «Рабочий и колхозница» для парижской Всемирной выставки 1937 года: мотивом диагонального взлета фигуры возносятся на недосягаемую (и фактически, и метафорически) высоту.

Важным моментом переустройства государства провозглашается и базирующаяся на идее интернационализма «дружба народов». Эта вариация «философии коллективизма» призвана поддерживать сплоченность масс в общем деле. Идея советского народа как новой общности, помимо всего прочего, включает и гуманистический аспект, апеллируя к общечеловеческим ценностям.

«Мы хотим быть завоевателями природы, борцами за ее подчинение человеку, его культуре и его хозяйству <...> Мы не можем просто гулять по широким просторам нашей Родины, – мы должны быть участниками ее переустройства...»<sup>19</sup> –

---

<sup>18</sup> При рассмотрении этой проблематики Н. Хренов привлекает емкое определение Г. Феррера «страсть к колоссальному». См.: *Хренов Н.А.* Указ. соч. С. 471.

<sup>19</sup> Цит. по: *Ачкасова Л.С.* Идея «второй природы» в творчестве К. Паустовского: [О своеобразии решения проблемы «человек и природа» в современной советской прозе] // *Человек и природа в советской прозе: [Межвузовский сборник научных трудов] / Сыктывкарский государственный ун-т им. 50-летия СССР / Гл. ред. В.С. Синенко. Сыктывкар–Пермь, 1980. С. 27.*



утверждается к началу 1930-х годов рационалистический контроль над природой. Соответственно, в искусстве изображение природы признается «целесообразным» лишь в процессе ее преобразования человеком. Задача переустройства природной среды, имеющая одним из истоков и проект «регуляции природы» Н. Федорова, порождает «форсированную» генетику Т. Лысенко, который постулирует превалирование формирующихся под воздействием среды факторов над наследственными в процессе выведения новых видов растений в нереально короткие сроки. Установка на достижение небывалого изобилия в голодной, измощенной революциями и войнами стране воспринималась и претворялась в искусстве в фантазийном ракурсе: в кинофильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) обыгрывается мечта о «молочных реках»; живописцы создают переполненные плотью, снедью, обильным урожаем изображения «колхозных праздников» (С. Герасимов, 1937; А. Пластов, 1937).

Своего рода моделью социалистического эдема предстает Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (Москва, 1939): «Выставка демонстрирует великие завоевания социалистического государства рабочих и крестьян. Достижения колхозного строя и индустриализации страны, великие преобразования природы, счастливая жизнь деревни, братство народов СССР, экономический и культурный расцвет всех его республик – все это с большой художественной силой выражено в бесчисленных экспозициях и строениях этого города чудес»<sup>20</sup>.

Движущей и направляющей силой всего этого проекта пересоздания выступает партийное руководство. В грандиозном замысле Дворца Советов (1933) Б. Иофана – храме «новой религии» на месте снесенного храма «старой религии» – именно гигантской скульптурой бессменного вождя партии (являющегося «живее всех живых») предполагалось увенчать это самое высокое здание Москвы. Вознесенная над столицей (а следовательно, и над всей страной) фигура Ленина олицетворяла истинных «творцов истории» и переустройства мира.

### **Вождь**

Среди директивно введенного в искусство набора обязательных сюжетов основополагающее место занимают изображения вождей: в первую очередь Ленина и его преемника – Сталина,

---

<sup>20</sup> Цит. по: *Чегодаева М.* Указ. соч. С. 551.

членов ЦК партии, высших военачальников и проч. Так, среди приводимых В. Маниным заказанных комитетом по делам искусств тем художникам в 1937 году предлагались: «1. Ленин на студенческой сходке. 2. Ленин беседует с крестьянами. 3. Ленин на подпольном рабочем собрании. <...> 11. Ленин в Разливе. <...> 21. Сталин выносит гроб Ленина. <...> 24. Сталин и Горький. 25. Сталин с пограничниками. <...> 29. Каганович на паровозе. <...> 32. Горький среди колхозников. 33. Портреты членов политбюро»<sup>21</sup>.

Изображение вождей как главных героев истории обретает свой особый канон. В определенном плане на глубинно-ментальном уровне иконография Ленина и Сталина наследует культово-религиозной традиции «житий». Рассматривая советскую культуру с точки зрения мифа, Х. Гюнтер выводит ее главные архетипы: к середине 1930-х годов в ее внутренней структуре, полагает исследователь, формируется полный «треугольник Большой семьи», включающей «отца», «Родину-мать» и героических «сыновей и дочерей». Кроме того, существует архетип врага, воплощающего постоянную угрозу для «Большой семьи» – начиная с конца 1920-х годов его демонический образ сопровождается нарастающим культом «мудрого отца» и «Родины»<sup>22</sup>.

Образ вождя-«отца» в массовом сознании репрезентирует восторженный пассаж из статьи, посвященной выборам в Верховный Совет СССР в 1937 году, в журнале «Искусство»: «Всюду: и в столице, и в колхозах, и на дальнем Севере, и в горных аулах Сталина выдвигали первым из кандидатов. Глубокая преданность народа своему вождю объясняется тем, что Сталин олицетворяет в себе самое передовое, самое светлое, самое великое, что существует в мире. С его именем неразрывно связан весь героический путь рабочего класса и всего советского народа... Он – великий продолжатель дела Ленина, творец самой демократической Конституции в мире. Он проявляет неусыпную заботу о трудящемся человеке, учит бережно и внимательно выращивать людей, “как садовник выращивает облюбванное плодовое дерево”. Вот почему советский народ питает к товарищу Сталину чувства сыновней привязанности и любви, воспекает его в

<sup>21</sup> Цит. по: Манин В.С. Указ. соч. С. 166–167.

<sup>22</sup> См.: Гюнтер Х. Архетипы советской культуры. Электронный ресурс: [http://www.fedy-diary.ru/?page\\_id=4533](http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533).

своих песнях, и каждый трудящийся готов отдать за него свою жизнь»<sup>23</sup>. Тем же пафосом проникнут и поэтический фольклор:

Ты дал нам радости дворец,  
Весь мир раскрыл нам, как отец  
Закона мудрого творец  
И наших дней творец великий<sup>24</sup>.

*Сулейман Стальский*

Вождь в окружении благодарного народа – самый актуальный сюжет времени. В картине Г. Шегаля «Вождь, учитель, друг» (1937) Сталин в президиуме I съезда колхозников-ударников объясняет председательствующей колхознице, как вести заседание, под осеняющей все действие статуей Ленина в нише над председательским местом (буквальное выражение темы преемственности Ленин – Сталин). В полотне В. Ефанова «Незабываемая встреча» (1937) Сталин в окружении партийного руководства пожимает руку участнице совещания общественности промышленности и транспорта в Кремле.

Особый смысл обрела получившая широкую известность картина А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938), представившая вождей уже в ином аспекте – высоко вознесенных над «массой». По мнению А. Морозова, здесь была зафиксирована ключевая подмена: народ как проблема, как тема художественного истолкования «снимается» путем изображения вождя-патриарха, «отца народа» (народов), которое самодостаточно воплощает в себе типические черты массы простых людей, равно как и их душевные устремления<sup>25</sup>. Таким образом, общество рассматривается как пирамида, на вершине которой находится вождь, а в основании – народ.

### **«Новый человек»**

Искусству надлежало творить нового советского человека – эта установка закладывалась в принципах социалистического реализма. В идее «нового человека» компилируются как воз-

---

<sup>23</sup> Под знаменем Сталинской Конституции // Искусство. 1937, № 4. С. V.

<sup>24</sup> Цит. по: *Нейман М.* Новые портреты товарища Сталина // Искусство. 1937, № 6. С. 59.

<sup>25</sup> *Морозов А.И.* Конец Утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. С. 119.

зрения, традиционные для русского революционного движения («новые люди» Н. Чернышевского, тезис Маркса о том, что, изменяя мир, человек изменяет себя, и др.), так и подчас весьма отчетливые влияния тем и образов концепции Ф. Ницше (абсолютизация силы воли, победа человека над собой, ориентация на будущее и проч.).

В рамках культурной революции разрабатывается целостная программа воспитания совершенно нового «сверхчеловека». Инициатор создания Института Труда (1920) А. Гастев, выступавший с идеями организации трудового процесса человека, ставя задачу «интегрировать все достижения психофизиологических исследований» в деле, где основанное им учреждение должно стать творцом «нового социального инженеризма»<sup>26</sup>, формулировал стоявшие перед революцией цели: «...кругом закованный сталью шар будет котлом вселенной, и когда, в иступлении трудового порыва, земля не выдержит и разорвёт стальную броню, она родит новых существ, имя которым уже не будет человек...»<sup>27</sup>. В советских книгах и фильмах современный исследователь наблюдает «симптомы почти культового почитания “священного чудовища”, благословенного дикаря, который приходит в виде красного бойца, командарма, матроса и разрушает здание развитой, но ущербной и изолгавшейся культуры»<sup>28</sup>. Одним из истоков подобных образов мог быть и прокламируемый многими представителями авангарда культ первобытности, стихийности, «варварства», скифства, «естественного человека».

М. Горький писал в 1932 году: «В Союзе Советов растет новый человек, и уже безошибочно можно определить его качество. Он обладает доверием к организующей силе разума... Он чувствует себя творцом нового мира и хотя живет все еще в условиях тяжелых, но знает, что создать иные условия – его цель и дело его разумной воли, поэтому у него нет оснований быть пессимистом. Он молод не только биологически, но исторически. Он – сила, которая только что осознала свой путь, свое значение в истории, и он делает свое дело культурного строи-

<sup>26</sup> Гастев А. Наши задачи. М., 1921. С. 7, 9, 11.

<sup>27</sup> Цит. по: Чураков Д.О. Указ. соч. Электронный ресурс: <http://www.portal-slovo.ru/history/41116.php>.

<sup>28</sup> Якимович А.К. Полеты над бездной: Искусство; Культура; Картина мира: 1930–1990. М., 2009. С. 269.

тельства со всей смелостью, присущей юной, еще не работавшей силе, руководимой простым и ясным учением»<sup>29</sup>.

В изобразительном искусстве образ «нового человека» реализуется в сюжетах спортивной тематики, в культе здорового, совершенного, «античного» тела: «Игра в мяч» (1932), «Бегуны» (1934) А. Дейнеки, «Купание коней» (1938) А. Пластова и др. Скульптура И. Шадра «Девушка с веслом» (1934–1936) для ЦПКиО им. Горького в Москве – характерный и растиражированный пример решения этой темы. Слитная масса «идеальных людей» изображена в картине А. Самохвалова «С.М. Киров принимает парад физкультурников» (1935), которая получает своеобразную трактовку в связи с поставленной перед культурой задачей освоения мирового наследия (и соответственно – установления преемственности с «передовыми» образцами прогрессивного искусства прошлых эпох): «Лишь победивший пролетариат, подлинный наследник всего лучшего, что накопило человечество <...> осуществил далекий идеал древней Эллады, вложив в этот идеал новое, социалистическое содержание. Стройными рядами выступают юноши и девушки, блистая здоровым человеческим телом»<sup>30</sup>. Идеализированные, физически крепкие, здоровые, энергичные, спортивные, уверенные в себе, жизнелюбивые люди, готовые «к труду и обороне СССР», – центральные образы живописи Самохвалова 1930-х годов: «Партшколовец Сидоров» (1931), «Девушка в футболке» (1932), серия изображений «метростроевок» (конец 1930-х годов).

Утверждается набор физических и нравственных качеств «положительного героя», среди которых – молодость, здоровье, оптимизм, патриотизм, душевная щедрость и в то же время – ответственность, требовательность по отношению к себе и другим, к делу, которое он делает, и проч. Собственно, таковые персонажи фигурируют во многих литературных произведениях 1930-х годов, посвященных теме строительства социализма, будь то «Гидроцентральный» (1930–1931) М. Шагинян или «Время, вперед!» (1932) В. Катаева. Классический пример советского героя,

---

<sup>29</sup> Цит. по: Розенталь Б. Соцреализм и ницшеанство // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 58–59.

<sup>30</sup> Цит. по: Герман М. Снова об искусстве 30-х: Некоторые вопросы истории и анализа // Вопросы искусствознания. 1995, № 1–2. С. 126.

живущего благодаря силе воли и «великой идее», отдающего приоритет коллективному делу, а не частным проблемам, – центральный образ романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (1932) – Павел Корчагин.

Искусство репрезентирует становление «нового человека», оказывающееся подчас тернистым и тяжелым. Непростой путь исканий человека, прошедшего через революцию и трагедии Гражданской войны, с жизненной убедительностью и писательским мастерством разворачивает М. Шолохов в романе «Тихий Дон» (полностью опубликован в 1940 году), где установление Советской власти показано как весьма неоднозначный процесс. Среди драматичных реалий коллективизации в его романе «Поднятая целина» (первая книга вышла в 1932 году, последняя – в 1960-м) дано яркое описание леворадикальной психологии («перманентный революционер» Макар Нагульнов).

Впрочем, в советском обществе «перевоспитываются» самые, казалось бы, «отсталые» элементы, что «доказывают» как педагогическая система и деятельность А. Макаренко, так и известные рассуждения М. Горького о строительстве Беломоро-Балтийского канала как школе трудового воспитания.

### *Антитеза*

Многими исследователями подчеркивается амбивалентность, двойственность советской культуры. А. Якимович указывает на противоречия советской эпохи: «Искусство сталинской империи атеистично, но сакрально, оно натуралистично, но пропитано мистикой и метафизикой. Оно идеологически контролируется в большом и малом, но притом купается в стихиях подсознания, не поддающихся контролю человеческой психики»<sup>31</sup>. Как отмечает Н. Адаскина, «в противоестественном соединении полярных ликов радостно-беззаботного жизнеутверждения и болезненно-подозрительного страха – коренное противоречие всей культуры 30-х годов»<sup>32</sup>. Н. Хренов полагает, что «... то, что трагизм бытия не получал отражения в искусстве, объясняется, с одной стороны, стихийными настроениями, органичной потребностью устремленных в будущее революционных пассио-

---

<sup>31</sup> Якимович А.К. Указ. соч. С. 27.

<sup>32</sup> Адаскина Н.Л. 30-е годы: Контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. Вып. 25. 1989. С. 33.

нариев и увлекаемых ими масс и, естественно, стремящихся скрыть “ночные” стороны своей жизни, которые, по их убеждениям, уже отмирают, а с другой – насильственным вмешательством в искусство взявшихся регламентировать художественный процесс государственных органов управления»<sup>33</sup>.

Определенное расхождение между реальностью и ее субъективным образом всегда присутствует в художественном творчестве. В СССР 1930-х годов возможно говорить о прокламируемом несовпадении реального и демонстрируемого. Для многих мастеров в силу их эстетико-мировоззренческих установок трагичные реалии действительности даже не подлежали отражению в искусстве – отсюда большое количество произведений, изображающих идеализированную жизнь, наполненную счастьем, уверенностью, изобилием. Так, в живописи знаменитая фраза «жить стало лучше, жить стало веселее» (в годы массовых репрессий) своеобразно подтверждается замечанием Г. Недошивина об эволюции «колорита» выставок: «Любая выставка 1936–1937 гг. в целом ярче, богаче по краскам, чем любая выставка 1928–1931 гг.»<sup>34</sup>.

При всем том в отечественной культуре сохранялась антитеза официальному курсу в области искусства. Свое понимание отношения человека и мира реализовывали в это время представители самых разных областей художественного творчества – пережившие репрессии, подвергающиеся гонениям и жесткой критике, замкнуто работавшие в своих мастерских или «в стол».

Не останавливаясь подробно на талантливых примерах альтернативных вариаций в искусстве того времени, отметим, что абсурдные стороны кардинальных преобразований страны и народа осознавались и вскрывались многими мастерами, будь то М. Булгаков или А. Платонов. Яркий символический образ разрушения «всего и всех» воплощен в «Котловане» (1929–1930) Платонова: тяжелейшее строительство башни для всемирного пролетариата приводит к противоположному результату – грандиозной яме, ставшей могилой для трудящихся.

Представление о мире как фикции, мираже, абсурде определяло творчество участников существовавшего до начала 1930-х

---

<sup>33</sup> Хренов Н.А. Указ. соч. С. 459.

<sup>34</sup> Недошивин Г. О характере искусства эпохи социализма // Искусство. 1937, № 6. С. 79.

годов ОБЭРИУ (Объединения реального искусства), некоторые из которых прокламировали и идеи жестокости, антигуманизма, антиэстетизма (Д. Хармс, А. Введенский). Декларативное постулирование алогизма, непонятности, бессмысленности – своего рода апелляция к трансцендентному хаосу – шло в русле поиска и строительства новых форм и языков культуры пореволюционными авангардистами. Позже этот деструктивный пафос новаторства сталкивается с парадоксальностью бытия в условиях унификации массового сознания. Действительность 1930-х годов претворяется в произведениях обэриутов в пародийном ракурсе. Эпатаж, шутовство, философия абсурда – свидетельства их разочарования в происходящем и протест против рационалистических способов освоения мира.

Обэриут Н. Заболоцкий в 1930-е годы обращается к теме гуманистического взаимоотношения человека и природы. В период утверждения технократического, «покоряющего» отношения к природе он адресует современникам «Предостережение» (1932) – напоминание о том мире, что находится рядом с человеком: его заботит «тревожный сон коров и беглый разум птиц», а «деревья пусть поют»; в быке, он считает, «заключено безмолвие миров,/ соединенных с нами крепкой связью»<sup>35</sup>. Поэт разворачивает картину круговорота бытия космического размаха в «Метаморфозах» (1937):

... Мир  
Во всей его живой архитектуре –  
Орган поющий, море труб, клавиш,  
Не умирающий ни в радости, ни в буре.  
Как все меняется! Что было раньше птицей,  
Теперь лежит написанной страницей;  
Мысль некогда была простым цветком;  
Поэма шествовала медленным быком;  
А то, что было мною, то, быть может,  
Опять растет и мир растений множит<sup>36</sup>.

Утверждение взаимозависимости человека и мира в русле космизма – «внутренняя антитеза» государственной «линии»

---

<sup>35</sup> Заболоцкий Н.А. Предостережение // Меркнут звезды Зодиака: Стихотворения; Поэмы; Проза. М., 1998. С. 116.

<sup>36</sup> Заболоцкий Н.А. Метаморфозы // Меркнут звезды Зодиака. С. 163.



в области глобального переустройства природы. В этом ключе разворачивались размышления о взаимосвязи жизни на Земле и космоса Вернадского, космическая ритмология А. Чижевского, интуиции о неисчерпаемости, многообразии космического творчества и разработка стратегии выхода человека в космос К. Циолковского. Непосредственное влияние идеи автотрофности Вернадского в поэме Заболоцкого «Торжество земледелия» (1929–1930) выражается в идее достижения человеком автотрофности при помощи лучистой энергии космоса. Аграрная деятельность человека, коллективизация, колхозное строительство здесь также претворяется в широком космическом аспекте. В «Безумном волке» (1931) Заболоцкого явственно воздействие положения Циолковского о человеке как «животном космоса», «питающемся» космическими лучами, высказано предположение о достижении такой возможности и животными.

Антиэнтропийный, развивающийся мир, неотъемлемой частью которого является человеческая культура, находится в центре осмысления целого ряда научных и творческих деятелей того времени. По словам Вернадского, эта тенденция – провидеть, изучать «геохимическую работу живого вещества в неразрывной связи животного, растительного царства и культурного человечества как работу единого целого. Этот способ рассмотрения является совершенно неизбежным для натуралиста, объемлющего природу как единое целое, как Космос»<sup>37</sup>. Таким образом, это вселенски-ориентированное направление научного и художественного мирознания углубляет и расширяет контекст идеи миростроения в советской культуре.

### **Модификации художественного миротворчества в 1930-е годы (П. Кузнецов и М. Сарьян)**

В искусстве 1930-х годов было много и мастеров, выступивших в начале XX века новаторами пластического языка, прошедших через авангард, стремившихся принять эпоху, найти в ней незыблемые ориентиры, абстрагироваться от «злобы дня», сохранив высокую живописную культуру. Искусство осознавалось ими как область духовной свободы и не преследовало цели мифологизировать действительность.

---

<sup>37</sup> Вернадский В.И. Указ. соч. С. 74–75.

Так, в обращении многих живописцев к камерному пейзажу прослеживается своего рода отстаивание частных, интимных переживаний. Глубокое лирическое чувство отличает ряд произведений П. Кончаловского – «Москва. Спиридоновка» (1931), «Первый снег» (1940), равно как и сдержанные по тону и цветовой гамме, исполненные в эскизной манере природные виды С. Герасимова – «Весенний разлив» (1934–1935), «Август» (1936), «Зима» (1939). Поэтизированная повседневность, нередко проникнутая меланхолическим настроением, наполняет выполненные лаконичными живописными средствами пейзажи Б. Рыбченкова, М. Соколова, Г. Клуциса, В. Гринберга, Н. Лапшина и некоторых других московских и ленинградских художников, основными качествами искусства которых оставались преваживание индивидуального переживания и созерцательность (что, естественно, противоречило программно-оптимистичным официальным требованиям).

В то же время ряд мастеров пытается преобразовывать свое постреволюционное мифотворчество. Писавший всю свою жизнь Крым, представляя его как мечту, «землю обетованную» Киммерию, К. Богаевский, подобно многим мастерам в 1930-е годы, обращается к натуроподобному изображению природы. Его живопись утрачивает былую декоративность, приближаясь к натурной, цветовая гамма становится более сдержанной по сравнению с ранними работами, он переходит к тонко нюансированной тональной живописи. Но реальные факты все так же сочетаются с вымыслом, художник по-прежнему создает образ идеальной земли, выделяя только прекрасное в окружающем мире. Крымская природа, освобожденная от бытовых примет, предстает у него как осиянная благодатным светом страна счастья и гармонии – «Крым» (1930), «Старая гавань» (1935). И индустриальные пейзажи, привезенные из творческих командировок – «Днепрострой» (1930-е гг.), и вымышленные виды городов будущего – «Порт воображаемого города» (1932) – обретают фантастический характер в рамках творимого живописцем мифа о чудесной земле.

Сохраняют идеал своего искусства в изменившихся условиях П. Кузнецов и М. Сарьян – творческие соратники с большим художественным прошлым. Расширенное рассмотрение модификаций их миротворчества в 1930-е годы репрезентирует путь больших мастеров в условиях советской художественной культуры.

Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968) и Мартирос Сергеевич Сарьян (1880–1972) сделали воплощение пережива-

ния мира как единого целого смыслом своего искусства, предложив в своей живописи ценные варианты художественного решения проблемы отношения человека и мироздания. Два товарища, на протяжении всего жизненного пути, начиная со знакомства в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, неоднократно подчеркивали общность своих творческих устремлений. В группе единомышленников, консолидировавшихся на выставках «Алая роза» (1904), «Голубая роза» (1907), они начали постижение извечных природных процессов в русле символизма: Кузнецов – показывая зарождение новой жизни в дремотной животворной влаге «Фонтанов» и «Рождений», Сарьян – фантазируя в «Сказках и снах» о прекрасной стране гармонической взаимосвязи растительных, животных форм и человека. Вместе интуитивно они подошли к необходимости познания Востока – следующей ступени творческого самоопределения. В заполненном светоносным цветом одухотворенном пространстве работ Кузнецова «степного» и «среднеазиатского» циклов (первая половина 1910-х гг.) и в залеитом обжигающим солнцем, воплощенном контрастными цветами, мире произведений Сарьяна, выполненных по впечатлениям от путешествий в Турцию (1910), Египет (1911), Персию (Иран) (1913), Армению, они создают – каждый по-своему – картинный синтез восточной природы, возвышая обычные явления до сомасштабности универсуму в духе восточной идеи всеединства сущего как космопланетарного феномена.

Не ангажированные большевизмом, но принявшие революцию, мастера совершают «поворот» к реалиям пореволюционной действительности, преобразовывая свои творческие системы в 1920-е годы – сохраняя высокое живописное, колористическое мастерство и в сюжетах, актуальных для того времени: и в изображении Кузнецовым трудящихся людей в лоне природы, и в панорамных видах Армении Сарьяна. В обоих случаях то, что их объединяло не просто как друзей, а как талантливых и конгениально мыслящих живописцев, было исполнено «вселенским» мировоззренческим устремлением. Рассмотрим модификации их искусства в 1930-е годы.

Распространенный в конце 1920-х – начале 1930-х годов в европейской живописи мотив света<sup>38</sup> у советских художников

---

<sup>38</sup> См.: *Морозов А.И.* Конец Утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. С. 96; *Поспелов Г.Г.* Русская живопись в 1920–1930-е годы: [Экскурсия по воображаемой выставке] // Вопросы искусствознания. 1997, № 1. С. 109.

становится и образно-метафорическим средством выражения «всемирной» утопической интенции коммунизма (как «светлый путь», выступает программным стержнем развития государства<sup>39</sup>; здесь также прослеживаются отголоски символистских идей начала века и модификация футуранаправленности 1920-х годов). У многих мастеров освещающий землю солнечный свет приобретает характер не только приметы ландшафта, но воспринимается и как метафора существования в светозарном «новом мире». Утверждается новый тип героя – строителя и жителя этой прекрасной земли: внутренняя гармония и физическое совершенство становятся неотъемлемой «ювенильной» приметой облика «новых» людей. Сцены спортивных игр в искусстве отражают всеобщее увлечение спортом, возводящим до аполлонического начала совершенство развитого тела.

В работе Кузнецова «Пушбол»<sup>40</sup> (1931) различными положениями будто парящих в воздухе фигур передано подбрасывание огромного разноцветного шара, воспринимаемого и как спортивный предмет, и как образ планеты, некий космический объект. Мотив движения, «взлета» в наполненном рассеянным светом пространстве в некоторых типологических характеристиках наследует возносящимся и опадающим струям ранних «Фонтанов» художника, подъемам, разрешающимся в низвержении жизненных сил его «Рождений». Эта картина отражает и современное увлечение искусства спортивными сюжетами, которые показывают человека в движении, направленном

<sup>39</sup> См.: Морозов А.И. Указ. соч. С. 86.

<sup>40</sup> Эта «одна из самых странных картин Павла Кузнецова советского времени», по выражению А. Морозова, привлекала внимание как современников, так и искусствоведов настоящего времени. Н. Пунин, изучая композицию работы в монографии «Павел Кузнецов (Проблема плоскости)» (1932–1934), считал ее образцом «динамического реализма». Матисс высоко оценивал колористическое решение «Пушбола», находя сходство с «красками Мане» (см.: Матисс А. Письмо в изосекцию ВОКСа: [1934] // Заметки живописца. Пер. с франц., англ. СПб., 2001. С. 121). Наконец, современный исследователь, раскрывая историко-художественное значение картины, указывает на ее связь с эстетикой постимпрессионизма, фовизма, с мотивами «танца» в искусстве французской школы 1900–1910-х гг., а также утверждает, что Кузнецов «ведет здесь скрытый от непосвященного диалог с известными версиями Матисса, Пикассо. В этом произведении слишком много «общечеловеческого», не исключая и гуманистических фантазий русских космистов» (Морозов А.И. Указ. соч. С. 104).

вверх, – преломление актуальной в это время задачи полета в воздухе.

В 1930-е годы наряду с устремленностью к сверхземным просторам происходит и «поворот» к видению разнообразия земной поверхности, нахождению в непосредственно окружающем достойных пристального внимания явлений. Облагораживание мира сплоченными людскими массами определяет содержание отечественного искусства этого периода. Залитый ярким солнечным светом радостный труд на прекрасной планете постулируется властями как главное направление творчества, но и ощущается рядом художников вполне органично. «Синеющие дали, всепоглощающий простор необъятных пространств, ритмически-равномерно трудящийся муравейник <...> сливались в воображении в торжественный унисон, в единую стихию <...> Эта живописная Россия давала удовлетворение как моим общеидейным запросам и миропониманию, так и моему чисто живописному голоду по краскам и свету»<sup>41</sup>, – это высказывание К. Юона приняли бы, наверное, многие художники того времени.

Осуществляемые под патронажем Союза художников поездки на важнейшие стройки в разные уголки государства директивно интегрировали творческую интеллигенцию в трудовую жизнь страны и способствовали «патриотическому» воплощению необъятных просторов многонациональной родины. Богавский, И. Машков, Ю. Пименов и др. претворяют размах свершающихся преобразований, наполняя природные ландшафты приметами индустриализации.

География поездок Кузнецова – «южная»: Армения (1930), Азербайджан (1931), Донбасс (1934), Мариуполь (1935).

Принятые в Армении Сарьяном, автором плана реконструкции Эривани архитектором А. Таманяном, поэтом Е. Чаренцом, Кузнецов и его жена, художница Е. Бебутова, оказываются непосредственными очевидцами возникновения на древней земле нового города: «Суровая природа Армении кажется местами совершенно выжженной, раскаленной от солнца, но содержит неисчерпаемые богатства металла, химических веществ и строительного камня.

Небольшая страна вся занята перестройкой своей жизни...

---

<sup>41</sup> Цит. по: *Лебедевский М.С.* Становление и развитие советской русской живописи: [1917 – начало 1930-х гг.] Л., 1983. С. 168.

Воздвигаются корпуса фабрик, электрических станций, школ, клубов; прокладываются новые улицы, а масса солнца и воздуха дает неизмеримые <...> возможности для новой и прекрасной жизни»<sup>42</sup>. Размышляющий о синтезе искусств в природной среде, Кузнецов считает, что богатство оттенков горных пород: туфа, базальта – дает «возможность художнику и архитектору пользоваться природным цветом, не прибегая к искусственной окраске и штукатурке, создавая этим новый стиль построек, в которых звучит живой натуральный камень, пластически вибрирующий в цвете...»<sup>43</sup>.

Картинная плоскость работы «Обработка арктического туфа» (1930) заполнена фигурами работающих людей и уходящими к горизонту огромными каменными кубами. Изображение неба отсутствует в этой картине, акцентируется передача преобразования красно-коричневой земли. По идеологически ангажированному, но и поэтичному замечанию Луначарского в предисловии к каталогу выставки картин Кузнецова (Москва, 1931), «... это камни, которые, как в мифе об Орфее, собираются в города под звуки какой-то музыки, а музыка эта – трудовая воля армянского народа, устремленная к созиданию социализма среди красочной под живописующим огненным солнцем сухой армянской перспективы»<sup>44</sup>.

Специфика местных ландшафтов увлекает желанием охватить все многообразие активности природы, порождая взгляд на жизнь страны как на взаимосвязь эволюции природы и творческих сил человека, «целостности природы, человеческого труда и техники»<sup>45</sup>. В «Строительстве нового квартала в Эривани» (1931) груды камня, фигуры людей и запряженных в повозки волов, тракторы и грузовики, переданные с равным вниманием, подчеркивающим значимость каждого компонента созидательного процесса, – вся динамика стройки стягивается в улочки, которые, огибая здания, стремятся к контурам «венчающего» человеческую жизнедеятельность Арарата. Современная исследовательница отмечает, что «эти почти фантастические и ди-

<sup>42</sup> Цит. по: *Русакова А.А.* Павел Кузнецов. Л., 1977. С. 251.

<sup>43</sup> Цит. по: Там же.

<sup>44</sup> Цит. по: *Водонос Е.И.* Выдающиеся мастера «Саратовской школы» в зеркале художественной критики: 1900–1933. Саратов, 2003. С. 154.

<sup>45</sup> Цит. по: *Русакова А.А.* Указ. соч. С. 253.

намичные сцены немного напоминают “Вавилонскую башню” П. Брейгеля»<sup>46</sup>.

Стараясь «оживить» машины, металлические конструкции, глыбы туфа, художник использует более энергичный мазок, более сложную фактуру, «добившись, – как пишет Н. Пунин, – с помощью “ковки”... такой живописной поверхности, которая облегчила ему включение этого нового материала в плоскость картины»<sup>47</sup>. Так, черпа творческий энтузиазм из событий действительности, он в серии работ, выполненных после посещения Армении, воплощает «коллективный пафос монументального строительства, где люди, машины, животные и природа сливаются в один мощный аккорд»<sup>48</sup>.

Та же своеобразная красота и ощущение единства природы и организующих действий человечества отличает цикл картин Кузнецова «Бакинские нефтяные промыслы». Особую поэзию этих мест передал и Богаевский в серии «Нефтяные промыслы Баку» (1931–1932): «Прекрасен и Баку у пустынного, неприступного mare Caspium, среди таких же пустынных желто-розовых холмов... Вообще земля и весь пейзаж на промыслах Биби-Эйбат с лесом нефтяных вышек, выкачивающих насосами соки из чрева матери-земли, серьезен и по временам очень мрачен; старые вышки, ободранные, показывающие скелет своих скреп, выглядят иной раз совершенно фантастическими живыми существами, по временам шипящими и гудящими извергаемыми газами...»<sup>49</sup> В «Бухте Ильича. Баку» (1931–1932) Кузнецов подчеркивает структуру промышленного пейзажа, обозначая вертикали связующих небо и землю обобщенно данных металлических конструкций – их силуэты «тают» в дымке фона. Коричневые вышки, отражающиеся в сине-зеленом заливе, серые и желтые тона гор и земли дальнего плана «обтекаются» длинной и широкой линией черного (цвета, требующего при применении особого колористического мастерства) – и акцентирующего декоративность работы, и связующего всю композицию. Специфика ландшафта обретает в видении художника неземной, фантастический вид.

<sup>46</sup> Мастера пейзажа / Авт.-сост. Г.В. Дятлева. М., 2002. С. 281.

<sup>47</sup> Пунин Н.Н. Павел Кузнецов: [Проблема плоскости] // Русское и советское искусство. М., 1976. С. 172.

<sup>48</sup> Цит. по: Русакова А.А. Указ. соч. С. 256.

<sup>49</sup> Письмо Богаевского С.Н. Дурьлину (28 января 1931 г.) цит. по: Ващенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М., 1984. С. 146.

«Цветность» жизни, явленную в богатстве колорита, мастер выделяет и в полотне «Азовсталь. Мариуполь» (1935–1936). Производственные реалии: грандиозные цеха, мартеновские печи, заводские трубы – предстают в декоративном сочетании алых и желтых всполохов пламени, интенсивно-желтого плавящегося металла, голубоватых клубов дыма.

Таким образом, и в композициях на индустриальные сюжеты Кузнецов воплощает не образ официозного социализма, не программно оптимистичную хронику трудового подвига советского народа, а прозревает эстетику творческого преображения человеком земли. Людские ресурсы, запасы полезных ископаемых, строительного камня – составляют содержательный уровень темы изобилия мира, которую мастер развивает в картинах 1930-х годов. Пытающиеся подвести эту художественную «философию» под «правильную» идеологическую установку, критики так интерпретируют данную проблематику: «Путь Кузнецова, по-нашему, проходит от общего эмоционального понимания и принятия революции и соцстроительства как мощного заложенного внутри природы стихийного движения – к пристальному ее изучению, к раскрытию человека, сознательно подчиняющего себе стихийные силы, сознательно изменяющего мир»<sup>50</sup>. Основным же упреком критиков творчества Кузнецова и близких ему мастеров, в частности, бывших представителей объединения «Четыре искусства» (1924–1931), было превалирование живописного исполнения над сюжетом (что нередко доходило до обвинений в «формализме»). Создавая и заказные работы для выставок (панно «Жизнь колхоза» для зала сельского хозяйства Советского павильона на международной выставке в Париже 1937 года), мастер продолжает претворять свое видение гармонии природы в небольших камерных произведениях. Подобное сосуществование двух граней творчества: «парадных» картин, заказных индустриальных, колхозных пейзажей и интимной лирики – типично для многих живописцев этого времени, будь то С. Герасимов, Кончаловский или А. Лентулов.

Тема органики жизни как всеобщего «изобилия» и «процветания» становится приоритетной линией в развитии официальной культуры 1930-х – начала 1940-х годов. Санкционируется видение Советского Союза как огромного сада с утопающими

---

<sup>50</sup> Цит. по: *Водонос Е.И.* Указ. соч. С. 160.



в цветах долинами, тучными нивами, прекрасными городами величественной архитектуры. Несомненно присутствие во всем этом варианта мистифицированного «космизма» – проникнутого идеологическим пафосом «рая на земле» СССР, но предоставлявшего своего рода «лазейку» для идеалов молодости, как это сложилось у Кузнецова.

Для него эта проблематика оказывается как бы органичной: он будто возвращается к излюбленным сюжетам юности – произрастанию, цветению, плодоношению, – разворачивая картину мира, пронизанного витаритмами. Виды подмосковных лесов и полей он наполняет ярким колоритом – «Река Хрипанка» (1932). Этот «возврат» к пленэру своеобразен: по замечанию Д. Сарабьянова, «пленэрная задача не может возобладать над линейно-ритмической» – живописец избирает «такой мотив, чтобы он сам предопределил и звучный колористический строй и линейно-ритмическое единство»<sup>51</sup>.

Цветы и плоды в условиях их непосредственного произрастания Кузнецов размещает теперь в своих картинах на первом плане на фоне изысканно разработанного пейзажа. В «Капuste» (1932) Кузнецова центр и мера всего сюжета – огромный изумрудный кочан, венчающий ряд других овощей; позади этой их «царицы» проступают сквозь дымку фигуры людей, животных, пейзаж дальнего плана (композиционный принцип его произведений второй половины 1920-х годов). Мастер четко организует построение полотна, создавая на материале непосредственно окружающей «живой природы» емкий образ плодоносящей земли.

Вновь обращение к теме весны, цветения, плодоношения природы во второй половине жизни подчеркивает единство мироощущения Кузнецова. Обрамленные зеленью холодных тонов на легко прорисованном фоне, чудесные проявления природы в «Кусте роз» (1930-е гг.) словно перекликаются с яблоневыми цветами его юности. Художник идеально преобразует ближайшее природное окружение: наделяет значением связи с необъятным миром обычные проявления жизненной активности земли, придавая изображаемому всеобщий смысл.

---

<sup>51</sup> Кузнецов П.В. [Альбом репродукций] / Авт.-сост. Л.А. Будкова, Д.В. Сарабьянов; вступ. ст. Д.В. Сарабьянова; сост. кат. Л.А. Будкова. М., 1975. С. 39–40.

Хотя в какой-то степени это углубление Кузнецова в «свою природу» становится актом ухода художника от критики его творчества в связи с устройством в апреле–мае 1931 года выставки работ, посвященных строительству в Армении<sup>52</sup>. Многие живописцы в это время, как, например, Кончаловский в своих «Сиренях», обращаются к изображению пышных цветочных букетов или плодов. Это преподносится критикой в духе социалистического «преобразования природы»: тот же Кончаловский провозглашается «поэтом изобилия»<sup>53</sup>. Подобная концентрация на одобренной властями теме становится в эти годы для многих мастеров своего рода «резервуаром выброса» художественных чувств. Если эта тенденция оказывалась близкой, органичной мироощущению художника, какой она была у Кузнецова, общая линия творчества все-таки не прерывалась.

Во время поездок в Мичуринск (1938, 1940) Кузнецов с упоением погружается в красоту природы, будто вспоминая детство в садах Саратова. «Проведя две весны в мичуринских садах и питомниках, я увидел замечательные и глубоко содержательные образы деревьев от основной “дикой китайки” до “бель флера”». Я стремился передать эти образы и тонкое весеннее ощущение цветения в своей “Мичуринской сюите”»<sup>54</sup>. Стремясь отобразить конкретные жизненные факты, он, фиксируя все оттенки насыщенных солнечным светом цветов, детально прорабатывает их. Яркая красочность, иногда переходящая в пестроту, отличает созданные им виды цветущей и плодоносящей природы – «Весна в мичуринском саду» (1938). Однако в этом претворении возможны и более глубокие, а именно – библейские реминисценции, не подразумеваемые мастером, но наследующие в целом пониманию и изображению места, где изначально переплелось «райское» и земное, ибо, как замечает Х. Зедльмайр, «в своем исконном и совершенном протосостоянии природа была садом»<sup>55</sup>. У Заболоцкого эта тема получает космический ракурс:

---

<sup>52</sup> См.: *Водонос Е.И.* Указ. соч. С. 155–156. Еще в конце 1920-х годов мастер пользуется заслуженным вниманием: в 1929 году и открывается его персональная выставка в Москве, и художник удостоивается звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

<sup>53</sup> См. об этом: *Морозов А.И.* Указ. соч. С. 168–169.

<sup>54</sup> Цит. по: *Русакова А.А.* Указ. соч. С. 266.

<sup>55</sup> *Зедльмайр Х.* Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 43.

Как вы сияете своим прозрачным светом,  
Когда, подобные светилам и кометам,  
Лежите, образуя вокруг нас  
Огромных яблоков живые вавилоны!<sup>56</sup>

«Мичуринская сюита» Кузнецова в определенной мере иллюстрирует интерес современников к научным экспериментам в области плодводства, когда путем селекции рождались новые виды культурных растений, что становилось для общества реальным доказательством силы человека-преобразователя природы, космичности ее творца. «Сейчас мы имеем многие тысячи квадратных километров земной поверхности покрытыми плодовыми садами, где растут деревья сложного характера, – их корневая система и начало ствола принадлежат одному виду, тогда как остальная часть дерева принадлежит другому виду... Это сложная система... которая поддерживается в природе только постоянным приложением человеческого труда, т.е. внешней энергией, не является симбиозом, а совершенно особой формой живой материи, которая без вмешательства человека в ней не существует»<sup>57</sup>, – пишет Вернадский, приходя затем к выводу о человеке как действенно преобразовывающей все сущее «геологической силе» земли. Создается своеобразный мифологизированный образ И. Мичурина – «Адама и первого садовода», «природы друга и мудрости оплота», «отца грядущих поколений»<sup>58</sup> (Заболоцкий). В интерпретации А. Довженко – кинофильм «Мичурин» (1949) – ученый становится проводником идеи тотального преобразования природы, он мечтает о громадной урожайности и увеличении объема плодов: «Старая, темная, лапотная Россия умерла и не воскреснет, – говорит он. – Таков закон природы. Ему подчиняется все живое. Новая жизнь прорвалась к солнцу, к свету, к победе! Я вижу ее. Вижу наши города и села в садах. Когда там, где, кроме рябинушки, ничего не цвело, зацветут яблони, груши, абрикосы, персики... какая будет страна!»<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> *Заболоцкий Н.А.* Венчание плодами // Меркнут знаки Зодиака. М., 1998. С. 163.

<sup>57</sup> *Вернадский В.И.* Живое вещество // Начало и вечность жизни. М., 1989. С. 70.

<sup>58</sup> Перефразированные строки Н. Заболоцкого из стихотворения «Венчание плодами»: *Заболоцкий Н.А.* Указ. соч. С. 165.

<sup>59</sup> Цит. по: *Хренов Н.* Социально-психологический аспект государственной культуры 30–40-х годов // Страницы отечественной художественной культуры: 30-е годы / Государственный институт искусствознания / Отв. ред. Е.С. Громов. М., 1995. С. 74.

Так наряду с тяжелейшими трудностями в ходе колхозного строительства рождались в науке и искусстве этого времени утопические идеи и образы творимого человеком процветания и изобилия.

Все это, конечно, проливает свет на то, каким образом и в зрелом возрасте Кузнецову удавалось сохранить верность своему мировосприятию. Расширяя ареал географических предпочтений от Крыма и Кавказа до Подмосковья, художник лишь обогащает чувство природы каждый раз на новом материале. Углубляя тему «природа и человек», он создает своего рода трудную эпопею не картинами индустриализации и коллективизма в борьбе с природными стихиями, но воспевая органичную связь людей с порождающими все сущее землей и солнечным светом. Художественное претворение мастером преобразующей деятельности человека так или иначе проникается при этом космическим смыслом: в сценах уборки урожая, строительства города, добычи нефти он выступает активным соучастником планетарных факторов Земли. А обращением к мотивам цветения и плодоношения словно еще раз подчеркивается гармоническое единство жизненного круга природы и человечества.

В творчестве Сарьяна этих лет темы строительства, уборки урожая – тоже свидетельства его участия в послереволюционном восстановлении страны и дань официальному заказу.

Яркую картину строящейся Армении дает очерк А. Белого, посетившего республику в мае 1928 года. Старый знакомый Сарьяна еще по «Обществу свободной эстетики» теперь в духе производственных репортажей и очерков восторженно приветствует явь увиденного и услышанного: «Здесь, на окраинах видишь размах СССР <...> например, в Эривани... из разговоров с армянским рабочим, седым коммунистом... с нашим шофером... с Сарьяном... принесшим сюда... свою мудрость художника и замешавшимся в ритмы Армении, из разговоров с Тамановым, давшим проекты свои Эривани, из дружеских криков с М.С. Шагинян о текстиле и сыроварении, – отовсюду летел на меня этот радостный вздох про работу народа, столетия изголовавшегося без нее»<sup>60</sup>. В дружеской переписке писателя и художника рождаются совместные планы поездок по Армении; как пишет А. Белый, «приникнув ухом к ее земле, всячески ее прочувствовать: и природу, и людей, и историю, и древности,

---

<sup>60</sup> *Белый А. Армения. Ереван, 1985. С. 23–24.*

и современность»<sup>61</sup>. Высказанное ими обоими желание осуществить весной 1929 года путешествие по республике подчеркивает пронесенную сквозь годы близость мироощущения этих больших творческих деятелей, сохранивших, вопреки новым идеологическим приоритетам, свежесть восприятия мира в полноте его социоприродного многообразия.

Видение строительства в подобном аспекте сообщает произведениям Сарьяна поэтическое обобщение и гармонию. В «Постройке моста. Ереван» (1933) напряженный трудовой темп передает композиционный ритм полотна – чередование зафиксированных в различных позах фигур обрабатывающих глыбы камня рабочих, ряды которых разделяет «текущая» к арке широкопролетного моста колонна подвод со строительными материалами (по сути, преобразование сюжета его картин первой половины 1920-х годов – пахарь, идущий за волами по бесконечной дороге в необъятном природном пространстве). Подробности этого действия равномерно высвечены ярким и мягким солнечным светом, являя образ человеческого труда, неотъемлемого от природной среды.

Знакомые впечатления будничной жизни претворяются присущей мировосприятию художника «сказочностью». В картине «Сбор винограда в Аштараке» (1933) широкими свободными мазками изображены женщины с корзинами на фоне растительности, зданий и замыкающего горизонт горного кряжа. Ряд домов, отгораживая место действия, одновременно уводит взгляд вдаль к горным пикам – так явлена соотнесенность ближнего и дальнего, обыденного труда людей и «горного мира». Голубое небо, насыщенная зелень посадок, охристо-желтые строения, красновато-розовые и синие одежды людей – светоносные цвета преображают мотив трудового процесса в чудесную природную «сценку».

Тему жизнедеятельности людей в природе живописец развивает в пейзажах, написанных по материалам поездки в Ашхабад (1934). Как бы вспоминая путешествия молодости, он пишет: «Самое интересное и неотразимое это сами туркмены... Это все дети пустыни – страшной, но вместе с тем чарующей, узорной... Эта пустыня производит потрясающее впечатление»<sup>62</sup>. И особая цветовая гамма – серые, коричневые, светло-зеленые –

<sup>61</sup> *Белый А.* Армения. Ереван, 1985. С. 98.

<sup>62</sup> Цит. по: *Драмлян Р.Г.* Сарьян. М., 1964. С. 68.

выражает восприятие художником этих мест. В картинах «Дворик колхозников в Ашхабаде», «Сбор картофеля. Туркмения» (обе – 1934) непосредственные наблюдения за незнакомыми художнику своеобразными ландшафтами и их жителями сочетаются с фиксацией охватившего республику трудового энтузиазма (что, собственно, и требовалось от выполненных в командировках работ). Однако мастер выявляет не голый пафос сельскохозяйственного подъема окраин СССР, а создает поэтические сцены жизни народа в лоне своей природы.

Подобная фиксация в изображаемом принципов извечной красоты наделяет значительностью сюжеты обыденной жизни. Так, С. Чуйков поэтизирует исконные черты природы и быта родного края в «Киргизской колхозной сюите» (1939–1948), образные решения ряда работ которой возведены до эпического уровня.

В тематических композициях – «Встреча колхозников с рабочими в Дзорогаэсе» (1937) – Сарьян пытается передать свое восприятие социалистических реалий: но акцентируется разработка сюжетной линии, что не свойственно яркому «светоцветовому» мировидению художника, и потому изображенное не выглядит убедительным. «Вдавливание» в заданную тему не рождает живого интереса к сюжету, и живописный план не обретает правды художественного чувства жизни.

Тенденция к разработке подробного «литературного сценария» картины, когда пластические задачи отходят на второй план или конфликтуют со «сценарием», проявляется, например, и в некоторых поздних произведениях К. Петрова-Водкина. Попытка выработать новый живописный язык посредством своего рода компромисса с приоритетами соцреализма приводит художника-философа, всегда стремившегося воплотить в своих произведениях вечные идеи, к некоему творческому диссонансу. Так, оценивая свою работу «Новоселье. (Рабочий Петроград)» (1937), изображающую празднество по поводу вселения семьи рабочих в дворянский особняк, мастер признает, что тщательной разработкой сюжета, характеристиками большого количества персонажей он «слишком загрузил картину, чересчур много рассказывая, и это сбило ... с устремления на предмет и отвлекло в сторону рассказа»<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Цит. по: Петров-Водкин, Кузьма: Живопись; Графика; Театрально-декорационное искусство: [Альбом] / Авт. статьи Ю.А. Русаков, сост. альбома и автор каталога Н.А. Барabanов. Л., 1986. С. 232.

Во второй половине 1930-х годов аналогичный «перелом» переживают многие крупные мастера. Стремление к максимальной изобразительной достоверности приводит к трансформации творческих установок, работы приобретают приметы «реалистической» унификации, основа которой – миметическая форма и апелляция к сюжетному додумыванию.

Варианты выхода из состояния разлада между собственными живописными устремлениями и навязанной партократической «линией» бывали разными. Если у Кузнецова присущее его мировосприятию чувство растущего и плодоносящего мира внешне легко соединяется с официальной задачей прославления плодородия, то Сарьян обращается к многообразию человеческой природы. Автор многих превосходных портретов, таких как «Портрет И.С. Щукина» (1911) (о широко раскрытых, пристально смотрящих глазах запечатленного на фоне обобщенно трактованного горного пейзажа человека еще В. Серов в свое время воскликнул: «Пушка! Две пушки!»<sup>64</sup>) или «Портрет поэта Е. Чаренца» (1923), в котором сопоставляются облик современника со следами тревог и раздумий на лице и каноничность древней маски, мастер всегда испытывал интерес к изображению ярких и незаурядных личностей.

В 1930-е годы иницилируемый сверху заказ на создание образа современника как физического и нравственного идеала рождает у многих художников интересные решения, позволившие критикам назвать это время «эпохой портрета»<sup>65</sup>.

Сарьян пытается через художественное претворение человеческой природы выразить свое восприятие вечности и гармонии мира. Внешнее сходство для него – сотворенная природой форма, которая ведет к постижению характера. Отточенная в работе с пейзажными мотивами способность отбора впечатлений и их обобщения успешно служит ему и в портретах, сочетающих психологизм и острую эмоциональность цветовой гаммы. Будущему портрету всегда предшествует основательное знакомство с моделью, ибо «люди, чьи портреты мы пишем... всегда во внутреннем движении. Задача: схватить в одном моменте все движение... Найти то, что свойственно только этому человеку, и значит дать его во внутреннем движении»<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Сарьян М.С. Из моей жизни. 3-е испр. и доп. изд. М., 1985. С. 86.

<sup>65</sup> См. об этом: Степанян Н.С. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. М., 1999. С. 164.

<sup>66</sup> Цит. по: Ротин И. Встречи с Сарьяном: [О творчестве армянского художника] // Москва. 1963, № 4. С. 191.

Особое место в яркой галерее образов современников – А. Таманяна (1933), К. Игумнова (1934), Р. Симонова (1939), Г. Улановой (1940), С. Эйзенштейна (1940) и др. – принадлежит изображениям самого художника и его семьи. Частый спутник его самых дорогих людей – маска. В композиции «Моя семья» (1929) именно взгляды висящей на стене маски и расположенной неподалеку фотографии Сарьяна встречают зрителя; жена и дети смотрят в сторону. В «Автопортрете с маской» (1933) лицо живописца опять же сопоставляется с находящейся за его плечом одноразмерной маской и вызывает определенные ассоциации: как замечает М. Шагинян, это «лицо человека и рядом, сбоку, как тень, как раньше “ангела” рисовали, вечный спутник лица – маска...»<sup>67</sup>. Так в реалиях настоящего «слышится» голос прошлого, а изображение человека обретает значение некой константы в непрерывном потоке бытия. В сравнении прищуренных глаз художника и широко открытых – маски отражаются и гуманистические переживания Сарьяна о социокультурной ситуации этого времени<sup>68</sup>. В «Портрете Максима Горького» (1932) П. Корина, «Портрете академика физиолога И.П. Павлова» (1935) М. Нестерова также воплощены глубокие образы, вскрывающие неоднозначность и подчас – трагедийность самосознания советского человека.

Этот путь Сарьяна подвергается жесткому испытанию в 1937–1938 годах, когда в ходе кампании по борьбе с врагами народа уничтожается ряд созданных им портретов крупнейших политических и творческих деятелей Армении. В этот период он реализуется и как художник театра – оформляя постановки Одесского театра оперы и балета (1930), Театра оперы и балета в Ереване (1931, 1935, 1939) и др. – и как иллюстратор книг армянских авторов.

В конце 1930-х годов под давлением ли господствующих приоритетов времени, или в силу некоей внутренней предрасположенности, в произведениях Сарьяна стала очевидна тенденция к «жизнеподобию». Тщательно выписанные фигуры людей с улыбающимися лицами и множество рассыпанных под

---

<sup>67</sup> Шагинян М. Тайна Мартироса Сарьяна // О Сарьяне: [Страницы художественной критики: Отзывы современников]/ Сост. А.А. Каменский, Ш.Г. Хачатрян. Ереван, 1980. С. 309.

<sup>68</sup> См.: Хачатрян Ш. Поэзия света и цвета // Сарьян: 1880–1972: [Альбом] / Автор Ш. Хачатрян, сост. Л. Мирзоян. Самара, 2003. С. 33.



деревом сочных плодов наглядно репрезентируют богатство земли в «Сборе персиков» (1938). Полотно переполняет буквальная демонстрация щедрости природы, выраженной в прекрасных фруктах, раскидистых деревьях, здоровых и сильных людях. Столь прямое выражение мотива «избыточного изобилия» отличает картины многих его современников, к примеру «Яблоки и собака-сторож» (1939) Кончаловского, где изображено большое количество висящих на сгибающихся под их тяжестью ветвях деревьев, сложенных в корзины, лежащих на столе и лавках плодов. Видимо, санкционированные властью темы порой не вступали в противоречие с мироощущением художников, обретая различные формы их, так сказать, квазииллюстративного воплощения.

При всем том жизнеутверждающая эстетика света остается ведущей характеристикой творчества Сарьяна. Интерес к неповторимо индивидуальным особенностям явлений дополняет извлечение общего и типического из определенных образов природы. Но это наблюдение и передача конкретных фактов всегда сочетаются с глубокими философскими раздумьями о гармонии мироздания.

С конца 1920-х годов воздушно-световой строй становится приоритетной основой его пейзажей; формы обретают «конкретность», «объемность» при превалирующем декоративном цветовом решении. Так, исходя из вполне натуральных прототипов, художник распространяет на все изображаемое, будь то городские кварталы, панорама стройки или сбора урожая, ощущение радостной цветовой и солнечной красоты и полноты мира.

В 1930-е годы Кузнецов и Сарьян (в определенной мере и в зависимости от насаждаемых художественных приоритетов) еще больше приближаются к предметной конкретности природы, непосредственно связывая восприятие формы и цвета с материальной естественно-повседневной данностью. «Натурфилософия» мастеров и в этот период на свой лад обогащается органичным чувством жизни, ощущением ее движения, роста и полноты. Основными характеристиками их искусства становятся: утверждение значимости мира и вещей в идеально-преображенном художественном плане; превращение и повседневности в наполненное все-таки своей поэзией подсолнечное бытие.

Своеобразие мироощущения мастеров проявляется в сопоставлении созданных ими изображений озера Севан. Кузнецов

углубляется в поэтическое изучение красно-коричневого скалистого берега, не акцентируя внимания на узкой полосе воды на первом плане (1930). Сарьян охватывает серо-голубую «воронку» воды и красно-желтые горы с высоты, представляя это целое с космическим размахом (1936). Иными словами, при свойственной обоим живописцам «космичности» видения природы Кузнецов сосредоточен на наблюдении «фактуры» окружения, на фиксации и в малом вечной гармонии, а Сарьян тяготеет к панорамной демонстрации мира – эти тенденции во многом определяют дальнейшее развитие их творчества.

В своих картинах советского этапа Кузнецов и Сарьян, как и многие мастера их поколения, раскрывали позитивную суть эпохи, пытались уловить соответствие универсальных первооснов бытия и новой эстетики. Осознание вневременного бытия природы обусловило цельность эстетико-мировоззренческих принципов мастеров при сохранении каждым из них своеобразия ее образно-живописного воплощения. Пронесенное Кузнецовым и Сарьяном через трансформации советской художественной культуры ощущение органической слитности и красоты человека и окружающей его природы примечательно констатацией гармонии реального мира. При появлении в их работах глубокой перспективы, пространственных ракурсов, объемной формы они в первую очередь репрезентировали свое яркое цветовое мироощущение и благодатный солнечный свет. Сарьян так выразил свое творческое кредо этого периода: «Я не боялся писать людей и фрукты проще, чем раньше, и воспроизводить пространство наглядней и четче. Я и таким образом мог сказать свое. Важно было не предавать себя и свои чувства»<sup>69</sup>.

\* \* \*

В условиях реализуемого в СССР в 1930-е годы масштабного проекта переустройства выявляется проекционность советской культуры этого времени. Искусство в рамках социалистического реализма демонстрировало коллективную мечту – желаемый, будущий образ благополучного общества, счастливой жизни гармоничного человека. По определению Ю. Борева, «... социалистический реализм был настоящей национальной драмой переживания утопии как жизненной возможности»<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Цит. по: *Хачатрян Ш.* Указ. соч. С. 33–34.

<sup>70</sup> *Борев Ю.Б.* Указ. соч. С. 11.

Идея миростроения обретает в этот период четкую художественную направленность – в силу возведенного в ранг политического орудия эстетического воздействия на социальную сферу. Базируемое на идеологической основе искусство декларируется как мобилизующее средство для движения всей страны по заданному партией курсу. В продолжение традиции русской культуры – искусства как строительства жизни, наследовании идее символизма искусства=жизни, отождествления художественного творчества и жизни в авангарде, в русле социалистического реализма «статус» сферы культуры и искусства закрепляется в государственной «пирамиде» – но с одновременным установлением контроля над всеми областями этой сферы.

В той или иной степени и в образцах «официального» искусства, социалистического реализма, и в произведениях представителей «внутренней оппозиции», и в работах мастеров «третьей струи» (М. Герман) явственно следование отечественной традиции искусства как мира-строения. Многими творцами в это время художниками, писателями, поэтами, композиторами, архитекторами, скульпторами, кинорежиссерами, вне зависимости от приверженности ли – искренней, идущей от внутреннего мировоззренческого совпадения, или вынужденно-конформной, – либо полного неприятия официальной программы в области искусства, создаются произведения значительных художественных достоинств, привлекающие и по сей день отраженным в них утопическим идеалом.

*Е.Г. Красильникова*

**«Маятниковая композиция»:  
Андрей Белый и Саша Соколов**

В постмодернистском искусстве центральным становится не сообщение готового смысла, а движение, процесс формирования смысла. Являясь полем, собирающим разнообразные культурные языки, текст дает свободу каждому читателю брать нечто, соответствующее его желанию и знанию, становится «множественностью без истины»<sup>1</sup>. Формируется единый Текст культуры, состоящий из бесконечного количества фрагментов, «почтовых открыток», каждая из которых представляет собой семиотический код без имени. Вопрос традиции здесь не является актуальным.

Композиция, которая отражает восприятие мира в качестве Письма и фиксирует стремление автора сделать произведение «безвластным», возникает гораздо раньше, чем появляется постмодернизм как направление, объединяющее множество художников. В русской литературе такая композиция рождается уже в произведениях 1910–1930-х годов.

Одним из текстов, которые становятся своеобразным переходом от модернизма к постмодернизму, представляется роман А. Белого «Петербург» (1911–1913). Он оценивается как круп-

---

<sup>1</sup> Косиков Г. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 34.

нейшее достижение мировой литературы и является романом-экспериментом, где используется настолько новаторская манера письма, что исследователи констатируют: для ее анализа «мы еще не располагаем ни необходимыми понятиями, ни терминологией»<sup>2</sup>.

Композиция двоемирия, противопоставление иллюзорного (человеческого) и подлинного (потустороннего), прозрение которого возможно посредством символа, желание писателя показать приобщение человека к мировой жизни влияют на художественную систему романа, но не определяют ее полностью. В используемых приемах, словесной организации А. Белый создает произведение, гораздо более близкое авангардистским текстам. Вяч. Иванов говорит, что А. Белый, всегда остававшийся символистом, в своих лучших произведениях переходил стилистические границы символизма и «шел гораздо дальше в том направлении “эстетического эксперимента”... который ближе всего был именно к футуризму»<sup>3</sup>.

В композиции «Петербурга» наблюдается авангардистское отсутствие мотивировки: автор дает резкую смену ракурсов, точек зрения на человека, событие. Контрастное объединение формально разных отрывков в одном произведении в целом характерно для постсимволистской литературы. В «Петербурге» фрагменты текста, соответствующие разным «мысленным формам», демонстрируют столкновение мнений, что дает возможность составить более полное представление о характере действующих лиц. Одновременно подчеркивается, что человек и событие являются результатами их осознания, следовательно, оценка зависит от источника освещения того или иного эпизода. Особенно ярко «сломы» в повествовании проявляются во фрагментах, где представлен один герой, но с разных позиций, в «мозговой игре» разных людей. Переход от сознания одних персонажей к точке зрения других происходит резко, нередко подчеркивается паузой в виде многоточия, данного в длину строки.

Независимость каждого эпизода, резкий переход от одного фрагмента к другому позволяет говорить об их коллажном совмещении. В то же время фрагменты являются частями смысло-

---

<sup>2</sup> Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 935–936.

<sup>3</sup> Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 2-х т. М., 2000. Т. 2. С. 338.

вого целого, завершают сюжетную линию, поддерживают векторную направленность всего текста. Относительно свободные части представляют события жизни нескольких персонажей, рисуют Историю, имеющую начало, развитие, кульминацию (взрыв «сардинницы») и завершение (эпилог). События расположены в определенной временной и логической последовательности, которая в целом не может быть нарушена. Развитие представленных историй подчинено общей цели автора, который стремился создать «астральный» роман, воплотить в тексте символистские установки.

Однако в «Петербурге» ясно ощущается переход от модернистского построения текста к композиции иного рода. Неоднократно фиксируется замена реального мира и человека знаком, приемы развития основных тем («мозговой игры», «бездны», нецельности личности) способствуют их переводу в языковое измерение: в ряде случаев А. Белый фактически соединяет письменные формы – реалистическую, символистскую, авангардистскую.

Ученые фиксируют особую роль реминисценций в романе, отмечают, что учителями А. Белого являются А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Достоевский. Творчество писателя «необычайно восприимчиво и открыто чужому»<sup>4</sup>, его произведение «впитало» чужие темы, идеи, образы, принципы изображения и связано не только со всей мировой литературой, но и с философией, музыкой, живописью. На сложную систему ситуаций-двойников указывают О. Форш (1925), К. Мочульский (1955), Е. Старикова (1974), Н. Пустыгина (1977), Д. Максимов (1986), Л. Долгополов (1988)<sup>5</sup>. Исследователи подчеркивают, что, обращаясь к чужому материалу, А. Белый его преобразует, подчиняет замыслу своего произведения: прежде всего выражению идеи «пляски над бездной», катастрофы. Однако в работах о «Петербурге» не оставлена без внимания и такая его особенность, как умноже-

<sup>4</sup> Кожевникова Н. Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 23.

<sup>5</sup> Форш О. Пропетый гербарий // Современная литература. М., 1925; Мочульский К. Андрей Белый. Томск, 1997; Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. Т. 3. М., 1974; Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Ст. 1 // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 414. Тарту, 1977; Ст. 2 // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 513. Тарту, 1981; Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986; Долгополов Л. Указ. соч.

ние ситуаций и образов, сознательное подчеркивание их традиционности. Е. Старикова, например, пишет, что произведение противостоит реалистической романной традиции, открыто «демонстрирует зависимость почти каждого своего образа и каждого приема от традиций русской классики XIX века»<sup>6</sup>.

Изображаемые в романе ситуации и характеры нередко цитируют известные сюжеты и героев русской литературы, те смысловые поля, которые с ними связаны. Однако интертекстуальность как диалог между текстами, обращение писателя к образам и ситуациям других произведений с целью подчинения их своей задаче в романе А. Белого преобразуются. Диалог в ряде случаев исчезает, связь с другими текстами становится формальной, обрывки цитат перестают взаимодействовать: они нередко существуют «рассыпанно», перекликаясь, но не объединяясь общей идеей.

Например, фиксируются обильные реминисценции из Библии и Апокалипсиса, многочисленные и неуместные эпитафии из Пушкина, немотивированные появления «длинного, белого и печального» (тема Христа). Реминисценций в романе слишком много, практически не преобразованные автором, они переходят в новое качество: представляют клише классических текстов.

Нередко та или иная сцена дается в стиле А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, т.е. включается целая письменная форма. Используются приемы авантюрно-приключенческих текстов, названия глав плутовского романа. А. Белый обращается к разнообразным средствам традиционной образности, но включает их беспричинно, часто обесмысливает рядом приемов и превращает, таким образом, в цитаты, мало связанные с основным содержанием. В качестве одного из многих примеров можно привести конец второй главы, где дается портрет Сергея Сергеевича Лихутина, традиционная романная форма нарушается снижающими вставками, которые показывают обращение автора к известной манере повествования о внешности героя, т.е. буквализуют процесс смыслотворчества: «Был Сергей Сергеевич высокого росту, носил белокурую бороду, обладал носом, ртом, волосами, ушами и чудесно блистающими глазами: но он был, к сожалению, в темно-синих очках, и никто не знал ни цвета глаз, ни чудесного этих глаз выраженья»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Старикова Е. Указ. соч. С. 218.

<sup>7</sup> Белый А. Петербург. СПб., 1999. С. 144.

До предела доводится тема призрачности, фантастичности северной столицы, автор обращается к одним и тем же выражениям, что показывает «сделанность» темы. Варианты предложений, прозвучавших в начале текста, возникают затем во множестве эпизодов, в разных ситуациях, часто с небольшими изменениями (использование синонимов, незначительных дополнений), включаются немотивированно, не связываются с сюжетной линией.

Проблема Петра, как и тема Петербурга, проводится с помощью одинаковых характеристик, похожих фраз, чем достигается абсолютность ее выражения, своеобразная завершенность. Многократные, повторяющиеся реминисценции из «Медного всадника» и «Каменного гостя» больше демонстрируют существование определенной проблемы, чем осуществляют движение к некоторой идее.

Неуместно возникает тема Христа (главки «Журавли», «Письмо», «Опять печальный и грустный»), образ которого имеет определенное назначение: помочь заблудшим, утратившим веру, напомнить о «голосе детства», осветить души. Однако эта мысль не вытекает из тех сцен, где поднимается проблема. В частности, в главе «Белое домино» слова «печальный и длинный» используются десять раз, предложение «Но печальный и длинный медленно покачал головой» в вариантах появляется шесть раз. Такие повторы и абсурдирующие элементы переводят текст в плоскость пародии: главка становится калькой общеизвестной темы.

Избыточность и упрощенность средств демонстрации тем «мозговой игры» и «бездны» создают эффект цитирования символистских положений. А. Белый неоднократно называет действительность человека «мозговой игрой» и показывает ее с помощью авангардистского обнажения приема: в виде туманной плоскости, сверкающей поверхности. Он практически не использует синонимов, вариантов выражения «мозговая игра», повторяя его в разных составляющих романа. Словосочетания «туманные плоскости», «праздная мозговая игра» производят переключки разных историй и эпизодов. От фрагмента к фрагменту звучат слова «космическая безмерность», «космические пространства», «мировое пространство», «бездна», «сознание», превращаясь в устойчивые выражения. Авторская «прямолинейность», преподнесение модернистских идей в виде формул показывает их суть определенного кода.



Писатель начинает играть и авангардистским приемом реализации метафоры. Маски героев, повторяясь в одних и тех же определениях, превращаются в своего рода клише. Аполлон Аполлонович – чиновник – дан формулами «лысая мифистическая голова», «череп, ухо и цилиндр», «холодная пустота» «пустых взоров». Аبلухов – немощный старик – представлен устойчивым сочетанием «сутуловатая развалина». Маски Николая Аполлоновича показаны посредством частого употребления выражений «лягушонок, урод, красный шут» и «шапка льняных волос», «сухие, четкие линии иконописного лика». Эти определения осуществляют переключку большой группы фрагментов, развивающих истории данных персонажей и тему раздвоения личности: нередко такие эпизоды автор превращает в игру приемом обнажения маски, т.е. цитированием авангардистского письма.

В результате «Петербург» представляет собой подвижную сетку из разных письменных стилей, множества проблем, мотивов, существующих в литературе: переплетаются, соединенные бесконечными отсылками, темы русской интеллигенции, нецельности, раздвоения личности, маски, механизма государственной власти, подавляющего человека, «безголовой циркуляции», петровских реформ, Медного всадника, Города, «отцов и детей», «преступления и наказания», революции и революционеров, Христа, «бездны», «мозговой игры», плоскости человеческого существования. Среди тем есть такие, которые характерны только для «Петербурга», каждая из них имеет свою формулу, которая повторяется в вариантах. «Указателем» истории Дудкина и узелка с бомбой становится фраза «незнакомец с черными усиками», темы провокации – выражения «паршивенький господинчик с бородавкой у носа», «котелок, трость и уши» (вариант – «котелок, трость, пальто, уши, усы и нос»), забастовки – звуки «ууу-ууу-ууу», Черта – слово «енфраншиш», Лихутин – словосочетание «кипарисовый кулак», Софьи Петровны – «дама-преступница», «крошечный лобик», блестящей поверхности бытования – «лакированный дом», бомбы – «сардинница ужасного содержания», «Пёпп Пёппович Пёпп». Каждая формула отсылает к определенным истории, персонажу и остается практически неизменной на протяжении всего текста. В разных эпизодах эти устойчивые выражения (так же, как формулы тем, типичных для русской литературы) появляются «изолированно», вслед за ними не развивается дан-

ная тема: они только указывают на то, что проблема есть, называют ее. Так осуществляется коммуникация историй и частей произведения.

Строение текста, подобное тому, которое наблюдается в «Петербурге», описывается позже теоретиками постмодернистской литературы, ими используется термин «ризома». Ж. Деррида пишет: «Здесь способ объединения имеет структуру переплетения по типу ткани или паутины, что позволило бы нам вновь соединить воедино различные нити и разнообразные направления смысла...»<sup>8</sup>. Те же характеристики композиции постмодернистского текста дают Ж. Делез и Ф. Гваттари: «Это фрагментарные единства ... Они скорее возникают из бросаемых костей, чем складываются в мозаику»<sup>9</sup>. Такой способ соединения фрагментов произведения делает его «безвластным». Проблема «власти» становится одной из центральных в работах М. Фуко, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, критика «власти и господства» является принципиальной в теоретических построениях Ж. Деррида, Ю. Кристевой. Ризоматическое строение текста представляется этим ученым основным средством борьбы с «волей к власти», способом избежать Идеи, которая руководит читателем, направляет его по «единственно верному пути», дает представление об определенном дискурсе как «правильном».

По причине того, что эпизоды «мозговой игры» и изображение «бездны» в «Петербурге» переводятся в область письма, можно говорить о возникновении в романе особой, «маятниковой», организации текста. Произведение делится на фрагменты двух типов: первый показывает обозначение реального мира, второй дает запись «мыслительной деятельности» героев. Идет «челночное» движение от фрагментов первой группы к фрагментам другой. Подобная реализация приема в осмыслении действительности позже становится основой строения многих постмодернистских текстов. В «Петербурге» четкое чередование частей внутри главок совмещается с чередованием главок, показывающих «мозговую игру» персонажа, с главками, где изображаются действительные события.

Например, в главке «Да вы помолчите!..» присутствуют две разновидности фрагментов: отсылающие к размышлению

---

<sup>8</sup> Деррида Ж. *Differance* // Гурко Е. Тексты деконструкции. Томск, 1999. С. 126.

<sup>9</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 1998. С. 48.

ям Александра Ивановича Дудкина и рисующие ресторанный жизнь. Отрывки противоположных групп не связаны между собой, но внутри каждой группы фиксируется прямая связь фрагментов: следующий начинается со слов, которыми заканчивается предыдущий. Первый фрагмент обрывается на словах, которые встречаются затем в продолжающем его третьем отрывке, второй показывает петербургскую улицу, «грязненькую переднюю» ресторана и находит продолжение в четвертом, где автор вновь изображает материальный мир. Чередование отрывков разной направленности сохраняется до конца главки, содержание тех, где фиксируется мыслительный процесс, отражено в комментарии из девятого фрагмента: «И он думал: нет, он не думал – думы думались сами ...»<sup>10</sup>. Похожее строение имеет целый ряд главок, например, «и при том лицо лоснилось»: в ней чередуются моменты встречи Неуловимого и «особы» с эпизодами, позволяющими проникнуть в сознание Дудкина. В этих частях показано «боковое зрение» героя, произвольная фиксация в его сознании мимолетных фраз, гула голосов, который стоит вокруг.

В главке «Безмерности» также наблюдается четкое чередование отрывков, где излагаются действительные события (показан Николай Аполлонович у витрины магазина, под дождем), и фрагментов, посвященных размышлениям героя. Характерно, что последние гораздо больше по объему, чем части, отсылающие к реальному миру. Эпизод, рассказывающий о «сеточке накрапывающего дождя», в которой все подъезды, карнизы и кариатиды утратили ясность очертаний, составляет небольшой абзац. Приходящий ему на смену фрагмент, где демонстрируются раздумия Николая Аполлоновича перед витриной, занимает три страницы. Такое соотношение частей показывает важность для автора моментов работы мысли. Кроме того, фиксируется редкость и кратковременность ощущений реального.

Следующий фрагмент вновь отсылает к действительности, показывает блеск мокрых витрин, окон и труб, «бледные» тротуары, прислонившегося к витрине Аблеухова. Переход к части, где даются воспоминания Николая Аполлоновича, осуществляется с помощью фразы «Голова его закружилась ... и – встал кусок детства», которая является мотивировкой сме-

---

<sup>10</sup> *Белый А.* Указ. соч. С. 80.

ны эпизодов. Такой же мотивировкой становится предложение «Кусок детства закрылся», которое указывает на завершение отрывка «работы мысли» и одновременно коммуницирует с концом фрагмента реального мира. Далее следует небольшой абзац, где вновь речь идет о «громадине зданий», кариатидах, стенах, то есть изображается город под дождем. Фрагменты каждой из двух групп перекликаются между собой с помощью повтора ситуации и фраз. В первом эпизоде есть предложение «Распускали зонты»<sup>11</sup>, в третьем, продолжающем историю «Аблеухов под дождем», с ней соотносится выражение «накрытый зонтами прохожих, пропал Николай Аполлонович»<sup>12</sup>. Последняя, пятая часть главки, почти полностью состоит из предложений третьей, т.е. предшествующей в данной группе фрагментов. Предложения различаются благодаря замене некоторых слов («прядала струечка» вместо «струечка хлынула»), перестановке нескольких выражений, включению в пятый фрагмент фразы «глянцевила бурая мокрота тротуара»<sup>13</sup>, исчезновению здесь выражения, которое есть в третьей части: «плавали в дымах проспекты»<sup>14</sup>.

Большую часть фрагментов, изображающих реальный мир и чередующихся с фрагментами «мозговой игры», составляют эпизоды, где героям открывается «бездонное, странное», «космическая безмерность»<sup>15</sup>: они показывают моменты вне сознания. Астральные путешествия позволяют «бессознательным» Аблеуховым делаться сопричастными «довременному мраку»<sup>16</sup>. Мгновения отсутствия сознания приобретают подчеркнuto материальный характер. Аполлон Аполлонович, сбросивший «чувство телесности», в то же время превращается в «зренье и слух»<sup>17</sup>, затем становится небесным телом, «златоперой звездой»<sup>18</sup> и разлетается на искры, соединяется с «безвременной пустотой», хаосом<sup>19</sup>. В эпизоде, где на краю «бездны» ока-

---

<sup>11</sup> *Белый А.* Указ. соч. С. 570.

<sup>12</sup> Там же. С. 575.

<sup>13</sup> Там же. С. 576.

<sup>14</sup> Там же. С. 575.

<sup>15</sup> Там же. С. 437.

<sup>16</sup> Там же. С. 270.

<sup>17</sup> Там же. С. 269.

<sup>18</sup> Там же. С. 270.

<sup>19</sup> Там же. С. 267.

зывается Липпанченко, акцент также делается на физическом: в отличие от фрагментов, изображающих бесплотное человеческое, здесь речь идет об ощущении каждого «пункта тела», разбухании его частей, прохождении этапов расширения – «от твердого до газообразного состояния»<sup>20</sup>.

Способы описания «реального мира», используемые А. Белым, указывают, что перед читателем не сама «бездна», а ее обозначение. В частях, где рисуется «довременной мрак», подчеркивается знаковый характер изображаемого. Эпизод астрального путешествия сенатора во многих моментах становится цитированием символизма. Эффект цитирования создают повтор слов и выражений «сознание», «ощущение», графическое выделение слов «вселенная», «бездна», «второе пространство», обороты, поясняющие изложенное, вводные слова.

Выявление знакового характера фрагментов происходит также с помощью чрезмерного количества скобок, тире, кавычек, двоеточий, многоточий. Например, в главке «Карандашные пачки» названия книг, выделяемые, как обычно, с помощью кавычек, даются также разрядкой: в процессе означения, таким образом, наблюдается избыточность. В тексте говорится о дневничке, «озаглавленном “Наблюдения”»<sup>21</sup>, жестяной кружке с надписью «благотворительный сбор»<sup>22</sup>: в каждом случае автор трижды подчеркивает, что речь идет о записанном. Буквализуются также обозначения реального человека: Аполлон Аполлонович «в общении с отпетым мошенником именовал отпетого мошенника “Коленькой, сыном, дружкой” и даже – “голубчиком”»<sup>23</sup>. Выделяются обороты, которые в романе приобретают статус устойчивых: «гости так сказать», «фифка», «пустая бабенка», «красный шут», «греческая маска», «революция – эволюция». Ярким примером избыточности знаков, благодаря которой производится акцент на письме, становится начало главки «Невыразимые смыслы»: здесь знак «точка с запятой» повторяется на одной странице около двадцати раз.

Таким образом, в «Петербурге» отражается формирование особого восприятия мира и фиксируется переход к специфическому строению текста, которое становится результатом такого

<sup>20</sup> *Белый А.* Указ. соч. С. 695.

<sup>21</sup> Там же. С. 424.

<sup>22</sup> Там же. С. 132.

<sup>23</sup> Там же. С. 232.

мировосприятия. Впоследствии Ж. Деррида, рассматривая «содержание психического», заявляет, что оно представлено «текстом, который по своей сущности будет обязательно носить графический характер»<sup>24</sup>. Он же подчеркивает, что сознание, по З. Фрейду, представляет собой поверхность, которая открыта внешнему миру: «Необходимо <...> понять возможность письма, называющего себя сознанием и действующего в мире (внешнем видимом мире графического написания, мире буквы, в мире становления-буквой самого бытия-буквой), исходя из работы этого письма, которое в качестве психической энергии циркулирует между бессознательным и сознанием»<sup>25</sup>. Исследуя структуру постмодернистского текста, Ж. Делез говорит о том, что для него характерна сериация, наличие означаемых и означающих серий. Ученый утверждает, что «реальное и действительное бытие» отграничено от мира человеческого существования. «Нечто», «сверхбытие» принадлежит бытию и небытию, находится на поверхности вещей: на границе между телами и предложениями происходит все<sup>26</sup>. Каждое событие, обитающее одновременно и в предложении, и в положении вещей, представляется дважды: один раз связанным со словами, другой – с реальностью. Можно показать смысл как две стороны одной поверхности, взаимобратимые внутреннее и внешнее<sup>27</sup>. Как можно увидеть из предыдущего материала статьи, А. Белый предвосхитил теоретические положения постструктурализма, показав буквально процесс рождения Текста в сознании человека.

Открытия, сделанные А. Белым, наследуются русским постмодернизмом. «Петербург» несет «типообразующие» признаки направления, пришедшего на смену модернизму. Из этого романа в произведения современных русских писателей переходят принципиальные моменты: тип мышления, структура текста, способы обнажения письменной природы сознания. Черты, которые возникают в русском искусстве первой трети двадцатого века, в постмодернизме становятся центральными, соединяются в художественную систему. В постмодернистских текстах происходит «перестановка» составляющих системы произведений

---

<sup>24</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Письмо и различие. М., 2000. С. 323.

<sup>25</sup> Там же. С. 341.

<sup>26</sup> Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 20, 22.

<sup>27</sup> Там же. С. 51.

«переходного» типа: черты, которые здесь только рождались и были на втором плане или же на равных существовали с модернистскими, начинают занимать главное место, воплощать иное мировоззрение.

Очень точные размышления о структуре мира, который воспринимается человеком, встречаются уже в таком произведении первой «волны» русского постмодернизма, как роман А. Битова «Пушкинский дом». Более верного описания «паутины», о которой шла речь выше, видимо, не найти. Необходимо отметить, что определение «паутина» здесь принадлежит А. Битову. В главе «Версия и вариант» утверждается, что действительность «есть», «можем или не можем мы ее постичь, описать, истолковать или изменить». Но при попытке осмысления «возникает марево и дрожь», действительность «ползет, как гнилая ткань», в результате перед познающим «лишь – версия и вариант, версия и вариант». Описание реального создает из него «паутину», в которой «и оглянуться не успеешь – как снова барахтаешься». «Зыбкая реальность» рождает много версий одного человека: Фаина, Альбина, Митишатьев начинают «мерещиться, двоиться, множиться и исчезать»<sup>28</sup>. Одоевцев составляет в уме модель мира, которая похожа на цепь: «Каждый элемент связан с другим одной или двумя связями, и все вместе – связаны»<sup>29</sup>. В этой модели нет самостоятельных единиц: все варианты представляют собой одновременно и начало, и конец, но более всего – переход. Бесконечные переходы становятся основой функционирования «некой конструкции», «картинки», которая возникает в голове персонажа. Автор говорит, что ни одно из действующих лиц не является в повествовании главным: все версии равноправны, героем предстает «абстрактная категория», которая «пронизывает» и «перепутывает» персонажей, превращает их в «сгустки». Этой «категорией» является Письмо.

Роман Саши Соколова «Между собакой и волком», также относящийся к первой «волне» исследуемого направления, является, на наш взгляд, наиболее яркой иллюстрацией специфического строения постмодернистского текста, прежде всего «маятникового» чередования фрагментов противоположной направленности.

<sup>28</sup> Битов А. Пушкинский дом. СПб., 2000. С. 239.

<sup>29</sup> Там же. С. 246.

«Между собакой и волком» также представляет собой «паутину» из разных версий одних и тех же событий, «некую конструкцию», похожую на «картинку» Левы Одоевцева. Роман выступает неустойчивым, непрерывно перераспределяющимся, держащимся на инаковости сочетанием осознаний бытия Ильей Зынзырэлы, Яковом Ильичом Паламахтеровым, Ориной, матросом Альбатросовым, приятелем матроса, скорняком, Запойным охотником. Неожиданная, но незаметная смена рассказчиков дает смещение перспектив и установление недискурсивной переключки между фрагментами, повторяющимися одни и те же эпизоды в разных вариантах. Пересекающиеся, отсылающие друг к другу повествования образуют мгновенные, неустойчивые цепочки. Несистемность, неожиданность и непрочность связей между историями приводят к исчезновению жесткой структуры.

При переходе от составляющего к составляющему наблюдается обращение к характерному приему коммуницирования. Это особое построение предложения, относящегося началом к одному фрагменту, завершением – к следующему. Такое предложение представляет собой своеобразный «мост», «перекинутый» от повествования к повествованию. «Мосты» характеризуются неопределенностью: нельзя сказать, к какому из двух фрагментов они относятся, такой «переход» нельзя убрать из предыдущего отрывка и отнести только к последующему. Таким образом, провести четкую границу между фрагментами невозможно.

Разные концепции событий, входящие в произведение, переключаются, соединяются «подвижными» предложениями или фрагментами («мостами»), образуя куски текста, которые все время «разветвляются», разрушают только что намеченное соединение. Обрыв одного «сюжета» и немотивированный переход к следующему являются результатом смены частей знакового поля. Бесконечное движение фрагментов идет волнообразно. Одна часть наплывает на другую, «объединяясь» с ней, независимо от какого-либо сюжета, так как сюжет сам определяется движением составляющих и обрывается там, где происходит спад «волны».

Переключка фрагментов означает отсутствие конфликта в осколочном сюжете, где постоянно нарушается последовательность событий. Бесконфликтность, отказ от отрицания или принятия позиции другого, частая, без мотивировок смена точек зрения с помощью подвижных «переходов» – таковы характеристики устройства текста Саши Соколова.



Рассматриваемый роман отличается от модернистских произведений, где в основе соединения фрагментов лежит контраст. В «Между собакой и волком» манера письма, которая составляет определенный фрагмент, с помощью подвижного «моста» «переключается» на соседнюю: в результате показывается множество стилей, мирно сосуществующих в пределах одного текста. «Идея» каждого фрагмента (описание героя, ситуации) остается внутри него, так как не получает продолжения с исчезновением данного фрагмента. Эпизоды обладают похожими персонажами, проблемами, отдельными одинаковыми фразами (перекликаются), но не ведут диалога, не отвечают друг другу, не сталкивают своих оценок в общем плане произведения. «Множественность без стиля» не дает общего решения, что достигается в том числе незаметностью переходов.

Мирное сосуществование письменных форм иллюстрирует, в частности, вторая глава. Она начинается точкой зрения автора-повествователя и связана с отрывком в канцелярском стиле. Этот отрывок, в свою очередь, соединяется с составляющим, где представлено мнение одного из персонажей полотна Брейгеля. Данный фрагмент переходит в эпизод, который дает осмысление картины экскурсоводом («искусствоведческий» стиль). Заканчивается глава также словами автора-повествователя, они резко отличаются от стиля «служителя культуры». В целом стилистическая неоднородность бросается в глаза, однако одна манера письма приходит на смену другой незаметно. Несколько точек зрения на Заитильщину не отрицают одна другую и не сопоставляются: будучи отличными друг от друга, они дают недискурсивную перекличку «голосов» о мире.

Часть главы, где повествуется о жизни Марии-Марины-Орины, показывает бытие реального человека, которое окружено жизнью природы, тел-объектов с их физическими качествами, звуковыми характеристиками: городской парк, осыпанный осенними листьями, деревья, машущие ветвями в сумерках, разыгравшаяся метель, овраг, поросший папоротником, дамба водохранилища, чибисы в поле, ветер над городом, волны реки, гроза над высокой башней, где служит Мария. Сама героиня превращается в тело всех тел – землю, машинист становится дождем. Таким образом осуществляется переход в мир телесного с его единством всех тел, активных (дождь) и пассивных (земля) начал, которые суть причины всего. Переход в другую комбинацию знаков происходит одновременно с появлением текста по русскому языку, принадлежавшей Марии. Перед сме-

ной составляющих наблюдается усиление телесности текста, дающего описание местности перед грозой (явлением природы, проявлением Живого). Акцент на физических качествах объектов происходит посредством фиксации их свойств, рождающих ощущения. Важными становятся такие параметры, как «рыхлость–плотность», «упругость–податливость», «пахучесть–отсутствие запаха»: «трубчатые хрупкие растения», «пахнут первыми заморозками», в «зарослях у гнилого ручья». Показывается глубина тела: «открытые переломы» растений<sup>30</sup>. Ощущение выступает на первый план, так как именно оно дает информацию о природе тел.

«Подвижным» становится предложение «Там, в овраге, однажды – ее тетрадь: полуразмытое имя». Оно принадлежит и комбинации физического мира, на что указывает слово «овраг» (о нем только что шла речь), и комбинации предложений, здесь ключевым является слово «тетрадь». Далее идет содержание записанного в тетради, которое становится частью другого составляющего: «Содержала страдания по русскому языку. В частности сообщалось, что папа купил Николаю коньки, что белка грызет орехи, что внучка молодая, а бабушка наоборот ...»<sup>31</sup>.

Переход к выражаемому смыслу подчеркивается словами о тетради по русскому языку. Вторая часть предложения, которое образует означаемое, представляет собой длинную и запутанную конструкцию в канцелярском стиле. В смысле этого фрагмента разобраться нелегко, он включает пространное размышление о причинах создания картины, описанной ниже, состоит из множества отвлеченных выражений. Можно сказать, что характеристики канцелярского стиля здесь утрированы: предложение становится нагромождением знаков, показывает разбушевавшуюся стихию письма. Многочисленные запятые, тире, союзы и союзные слова «разбросаны» в соответствии с капризами этой стихии и не подчиняются законам здравого смысла. Фиксируется обилие абстракций, существительных, не отсылающих к физическому миру: такие слова представляют собой сочетания знаков, которые не связаны с реальным, буквализуют процесс «говoreния», движения письменного поля. Существительные либо выражают действие, процесс, близки по значению к глаголам, которые указывают на «чистое» становление («воз-

<sup>30</sup> Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. СПб., 1999. С. 213.

<sup>31</sup> Там же.

вращение», «охота», «отчет», «упрек», «работа»), либо обозначают функциональные образования («комиссия», «инспекция») и абстрактные понятия («явление», «впечатление»).оборот, полный причастий и канцеляризм («обуславливают», «не усматриваю», «в силу коих»), нарастающий, как снежная лавина, демонстрирует бесконечный процесс «размножения» письма, игру означающих.

Переход к обозначаемым объектам производится посредством «подвижного» предложения «Мы возвращаемся в сумерках». Как всякий «мост», оно принадлежит одновременно двум составляющим. Если включить это выражение, не имеющее собственного места, только в предыдущий фрагмент, утратит начало описание «неотмирной страны». При отнесении указанной фразы только к повествованию персонажа картины не получают завершения слова отрока-художника, который «переходит к отчету» об «обстоятельствах, сопутствующих возвращению охоты с облав». Предложение «Впрочем, если вы так настаиваете – извольте» теряет смысл: оно требует продолжения, включения «отчета». Благодаря наличию фразы «Мы возвращаемся в сумерках» происходит коммуникация двух событий, существует сама «структура».

Фрагмент «Возвращение с охоты» изображает объекты животного и растительного происхождения и дается как впечатление художника, но одновременно как рассказ одного из героев описываемой картины и «очерк» экскурсовода. Здесь внимание сосредоточено на «серых шляпах охотников» с их «тяжелым и плотным, но ворсистым» фетром, где «изумительно цепко удерживается снег»; на их доспехах – кинжалах, ягдташах, копьях, на трофее – затравленном на заре лисе; на борзых собаках с длинными, закрученными по-обезьяньи хвостами и жалким экстерьером – «кожа да кости, и шерсть совершенно свалаялась»<sup>32</sup>. Описываются местность и большой холм, «обреченные рождественскому свежему снегу», долина реки, пруды, скалы, небо. Показаны мельница, церковь, баня, «буроватые, напоминающие мех неведомых зверей, купины оголенных кустарников и дерев», «вмерзшие в лед лады», «масса птиц» в пространстве, «пахнущем сельдереем». Материальный мир предстает в цвете, звуке, запахе.

<sup>32</sup> Соколов Саша. Указ. соч. С. 214.

Предметное бытие, окружающее человека, обозначается явным преобладанием существительных и прилагательных, причастий, причастных оборотов, выполняющих функцию определений. Они соответствуют реальным отношениям и физическим качествам. Либо предложения утрачивают сказуемые, либо сказуемые не несут смысловой нагрузки, «скрыты» за обилием подлежащих и определений.

Вторая часть предложения «Что за чудесная, неотмирная такая страна, в восхищении застывает посетитель» относится к части «На вернисаже», где панорама, описанная выше, предстает полотном художника в буквальном смысле. Развернутое описание «чудесной» стороны превращается в очерк экскурсовода. «Мост» направлен одновременно в две стороны: первой половиной – в сторону фрагмента «Возвращение с охоты», второй – в сторону фрагмента, который составлен из символических объектов, абстракций. Подчеркнутая часть предложения в равной степени принадлежит и предыдущему фрагменту (подводит итог «знакомой панораме»), и последующему (превращается в оценку мастерства художника): она «плавает» между двумя событиями, не относясь в полной мере ни к одному из них, связывает и в то же время разграничивает их. Если отнести «мост» к части, где рассказчиком является искусствовед, он будет в ней лишним, так как вводит неуместные слова и осуществляет резкую метаморфозу сюжетной линии. Допуская, что все предыдущее описание было словами экскурсовода, получаем неоправданно длинный монолог перед картиной. Если отнести подчеркнутую часть фразы к фрагменту, разворачивающему панораму Зайтилья, то предложение, где подводится итог, лишится завершения. В то же время в следующей комбинации знаков будет наблюдаться «недостаток», потому что теряет начало очерк искусствоведа.

«Простота», «неброскость», «прелесть», «описание», «оценка», «глубина», «успех», «оригинальность», «стоицизм», «провидение», «блеск лессировки» – все эти понятия из эпизода «На вернисаже» являются объектами, «несущими» язык. Такие слова, как «проявление», «совпадение», «самопроникновение» выражают процесс «чистого» становления<sup>33</sup>. В комбинации также немало лиц по роду занятий: «садовник», «закройщик», «художник», «живописец». Письмо, таким образом, «поворачива-

---

<sup>33</sup> Соколов Саша. Указ. соч. С. 215, 216.

ет» от того, что оно обозначает, к тому, что оно выражает. Этому процессу соответствует стиль «искусствоведческой болтовни», для которого характерны рассуждения, выстраивание цепи умозаключений, но не конкретика.

Переход к фрагменту абстракций выявляется также изменением функции сказуемых, которые становятся в предложениях главными, несущими основной смысл. Здесь доминируют не имена и определения, а глаголы и деепричастия, на утрату наличия указывает и изображение, принимаемое за оригинал (симулякры письма). На фрагмент обозначающих предложений указывает и «туманный», отвлеченный характер длинных, сложных фраз. Их смысл обнаруживается далеко не сразу: они требуют многократного прочтения и усиленной работы мысли, но не чувств. При сравнении с предыдущим эпизодом можно увидеть «апелляцию» к ощущению, функциям тела в одной части и к логике – в другой. Выражения «оголенные кустарники», «пахнущее сельдереем», «плотный фетр», «пухловатая гончая» сменяются словами-абстракциями, т.е. «продуктом» разума.

«Мост» начинается со слов «Господа, в Лето от изобретения булавки»<sup>34</sup>, которые, будучи отнесены к только что рассмотренному фрагменту, представляют собой восклицание живописца – автора «Автопортрета в мундире» (им только что восхищался экскурсовод). О переходе к следующему событию говорит, в частности, обрыв последнего предложения, принадлежащего только части «На вернисаже»: он происходит там, где требуется продолжение в виде прямой или косвенной речи. Продолжение становится отдельной фразой, которую можно направить и к означаемому, завершающему главу: «... живописец с присущим ему стоицизмом восклицает. Господа, в Лето от изобретения булавки пятьсот сорок первое, в последнюю пятницу ноября...»<sup>35</sup>. Обращение «Господа» и слова «Лето от изобретения булавки пятьсот сорок первое» указывают на составляющее, где «замечательная дата» уже упоминалась. Однако уточнение места действия, которое указывает на координаты Зайтильщины, осуществляет «переброс» в следующий фрагмент.

В этом эпизоде (условно «Зайтильщина») преобладают вещные характеристики (температура тел, их состояние – разрушения, неизбежного для всего материального), фиксируется при-

<sup>34</sup> Соколов. *Саша*. Указ. Соч. С. 216.

<sup>35</sup> Там же.

существование животного мира (наиболее древних представителей бытия-до-человека – насекомых), изображены действия и состояния живых тел (страдание от холода, отвращение от созерцания «бессмертных тварей» – многоножек, крик и икание как звуки тела, проявление его глубины).

Последний фрагмент, переход к которому производится посредством «пустого» слова «так», превращает предыдущий в точку зрения на Зайтилье Якова Ильича Паламахтерова, он назван «героем этой повести». Имя героя становится известным благодаря наличию в конце пятой главы части, где фактически повторяется предложение рассматриваемой. Идентификация персонажей осуществляется употреблением резонирующих слов. Таким образом, в конце второй главы наблюдается превращение реального объекта (Зайтилье) в «философствования» персонажа. Происходит та же метаморфоза, что и с эпизодом «Возвращение с охоты», который из обозначения материального мира преобразуется в точку зрения искусствоведа, т.е. в комбинацию выражаемых смыслов. Подобные метаморфозы происходят неоднократно, в результате чего теряется обычная, возникающая в процессе чтения традиционного текста уверенность в реальности изображаемого: каждый раз в постмодернистском произведении становится возможным переведение действительного в записанное.

«Между собакой и волком» Саши Соколова, на наш взгляд, имеет наиболее оригинальную «маятниковую» композицию среди текстов первой «волны» русского постмодернизма, хотя достаточно интересно в этом плане построены его же роман «Школа для дураков», «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Пушкинский дом» А. Битова. Более поздние произведения воспринимают основные характеристики рассмотренной композиции, нередко видоизменяя ее. Например, в текстах В. Сорокина, Викт. Ерофеева, Е. Радова, «Палисандрии» Саши Соколова резко возрастает значение фрагментов, фиксирующих обозначение физического мира: показывая жизнь тела, они приобретают натуралистическую направленность. Здесь наблюдается господство грубо-материального, что демонстрирует начинающееся разрушение Письма, системы форм, которые существуют в едином тексте Культуры. В этом смысле революционный шаг осуществляет В. Сорокин, который стирает границу между физическим миром и знаком, переходит к языку тела и, следовательно, уничтожает «маятниковую» структуру. Однако подобные «действия» писателей – предмет отдельного исследования.

# ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 14

Ответственная за выпуск

**Н.М. Мышковская**

Редактор

**И.Н. Тарасенко**

Оформление обложки

**В.Ю. Яковлев**

Компьютерная верстка

**Н.В. Мелковой**

Корректор

**Г.А. Мещерякова**

Подписано в печать 06.03.2012

Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная

Усл.печ.л. 35,0. Уч.изд.л. 35,0

Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.