

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Кафедра культурологии и искусствоведения
Совет молодых ученых

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Сборник статей по материалам межвузовского круглого стола
молодых ученых
(Кемерово, 27 мая 2005 года)

Кемерово 2006

ББК 87.817
УДК 18
Н 47

Научный редактор и составитель
кандидат культурологии, доцент
О. Ю. Астахов

Н 47 Неклассическая эстетика в культуре XX века: сб. ст. по материалам межвузовского круглого стола молодых ученых (Кемерово, 27 мая 2005 года) [Текст] / науч. ред. и сост. О. Ю. Астахов. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 132 с.

ISBN 5-8154-0111-0

В сборник включены статьи по результатам работы межвузовского круглого стола молодых ученых, посвященного проблемам неклассической эстетики модернизма и постмодернизма в культуре XX века.

Рекомендуется ученым-гуманитариям, преподавателям, аспирантам, студентам гуманитарных вузов.

ББК 87.817
УДК 18

ISBN 5-8154-0111-0

© Кемеровский государственный
университет культуры и искусств, 2006

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник включает материалы межвузовского круглого стола «Неклассическая эстетика в культуре XX в.», проведенного в КемГУКИ в мае 2005 г. Инициаторами организации и проведения круглого стола выступили кафедра культурологии и искусствознания и Совет молодых ученых КемГУКИ.

Предложенная для дискуссии проблематика круглого стола, связанная с выявлением специфики функционирования эстетики в условиях современной культуры, во многом определяется сложностью осуществления единых оценок искусства и художественной культуры в целом. Во многом это связано с тем, что сформировавшиеся неклассические теории XX в. ориентированы уже не на закрепление и воплощение эстетического знания в рамках логически выверенных систем, а на открытие концепций, свободных от статичной архитектоники, панлогизма.

Своеобразие неклассической эстетики определяется вытеснением на периферию базовой категории «прекрасное», что на практике сопровождается смешением стилей и жанров, открытием новых выразительных возможностей, принципиальной разомкнутостью сферы искусства, обращением к синестезии и синкретизму, что, с одной стороны, способствует его активному развитию, а с другой – появлению бесконечного потока профанирования и симуляций, возможности манипулирования сознанием с позиции частных интересов и т. д.

Подобное положение дел, несомненно, актуализирует необходимость рассмотрения динамики неклассической эстетики XX в., в связи с чем на конкретных примерах художественной культуры выявляются характеристики модернизма и постмодернизма. В соответствии с этим, структура сборника представлена двумя разделами, первый из которых посвящен выявлению специфики эстетики модернизма, ориентированной на возможность преобразования хаоса в порядок, преодоления одномерного практицизма при обращении к новым художественным формам, бытийственным по своему содержанию; второй раздел посвящен выявлению специфики эстетики постмодернизма, характеризующейся особой парадоксальностью, поливариантностью, опровержением самой себя, что способствует развитию игрового начала, иронии.

Многие работы, включенные в сборник, связаны с попыткой оценки неоднозначных по своей сути явлений художественной культуры XX в., и этим продиктован основной стиль исследований, определяющийся прежде всего постановкой проблем, требующих дальнейшего осмысления и решения.

Раздел 1. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В КУЛЬТУРЕ МОДЕРНИЗМА

Д. А. Филли

КОНЦЕПТ РАЗНООБРАЗИЯ В ЭСТЕТИКЕ К. Н. ЛЕОНТЬЕВА

Соотношение концептов прекрасного и разнообразного является актуальной проблемой, тревожащей современных ученых [9; 14]. В русской философии одним из первых ею заинтересовался Константин Николаевич Леонтьев. Состояние цветущей сложности его концепции триединства предполагает разнообразие быта, пестроту одежд, интересов, характеров человеческих. Без них все становится одноцветным, плоским и пошлым, торжествует бездарно-серое мещанство, которое клонит культуру к неизбежной смерти. Разнообразие у Леонтьева «кипит» и «клокочет», предполагая борьбу антитез, а не мирный унисон [13]. Эти суждения автор «Византизма» дополнял более сложным видением предмета. В современном ему мире он замечал развитие, усложнение и дифференциацию техники и науки, средств массовой информации и связи, но считал их лишь орудиями вторичного упрощения. «Сложность машин, сложность администрации, судебных порядков, сложность потребностей в больших городах, сложность действий и влияние газетного и книжного мира, сложность в приемах самой науки – все это не есть опровержение мне. Это все лишь орудия смешения – это исполинская толчея, всех и все толкущая в одной ступе псевдогуманной пошлости и прозы; все это сложный алгебраический прием, стремящийся привести всех и все к одному знаменателю. Приемы эгалитарного прогресса – сложны, цель груба, проста по мысли, по идеалу, по влиянию и т. п. Цель всего – средний человек; буржуа, спокойный среди миллионов точно таких же средних людей, тоже покойных» [5, с. 95].

Позволим себе усомниться в этом выводе и зададим главный вопрос нашей статьи: разнообразие в мире науки и техники, глубокие страдания души человеческой, которые невозможно определить ни при каком строе, – это ли не условия, благоприятные для творчества? Разнообразие и уравнение выступают в истории нередко как две взаимодополняющие, связанные между собой стороны одного и того же процесса развития: уравнение в одном отношении влечет усиление возможностей в другом отношении. Стремление к уравнению в правах, эгалитарности, столь ненавистное Леонтьеву, в истории неоднократно давало положительные результаты. Так борьба плебеев с патрициями в Риме, постоянно расширяющая права первых за счет последних, не расшатала, а укрепи-

ла государство, дала ему дополнительные энергетические возможности. Аналогично дело обстояло и в Древних Афинах, где демократические реформы Солона, Клисфена и других укрепили государственность, способствовали «цветению» культуры. В средневековой Европе борьба городов с сеньорами, цехов с патрициями и внутрицеховая борьба также не были губительны для общества, а способствовали его развитию. Леонтьевское возражение такого рода оценкам роли эгалитарного стремления в истории сводится к следующему: он сам отмечает, что Рим смешивался и уравнивался не раз. Это давало гордому городу *«как всегда бывает»* (курсив автора «Византизма и славянства» – Д. Ф.), мгновенную силу, и он воспользовался этой силой для завоеваний в Италии. При этих завоеваниях наставшее внутреннее уравнильное упрощение восполнилось новым разнообразием, как быта присоединяемых областей, так и неравномерными правами, даруемыми им» [5, с. 106]. «Как всегда бывает» – дальше этого признания всеобщности в объяснении впечатляющих успехов Римской цивилизации Леонтьев не идет. В русле леонтьевских рассуждений можно добавить, что всякая структура, распадаясь, выделяет энергию, которая может расходоваться, переструктурироваться в нечто иное. В социальном мире на эту закономерность накладывается обретение свободы – самого глубокого экзистенциального качества человека. Со стремлением к ней, ее переживанием в истории всегда связан энтузиазм, нередко приводящий к ошеломительным результатам. Об этом «положительном» стремлении к свободе как движущей силе истории Леонтьев, консервативно настроенный, не желает писать, ограничиваясь механическим объяснением.

Как нам думается, даже когда Каракалла в 212 г. уравнил граждан в правах, система нашла возможность усилить разнообразие своих элементов. Неравенство в экономической сфере стало более мягким и разнообразным. Рабство трансформируется в колонат, эмфитевзис и другие формы зависимости. Сам Леонтьев пишет, что Диоклетиан (284–305) «ввел сложное чиновничество (вероятно, по образцам древневосточным, персо-халдейским; ибо все возвращается, хотя и в несколько новом виде). После него Константин принял христианство. Вместо политеистического, муниципально-аристократического, “конституционного”, так сказать, Рима явилась христианская, бюрократическая, но все-таки муниципальная, кесарская Византия» [5, с. 107]. Перед нами пример своеобразной «регенерации» и трансформации разнообразия: империя уравнила граждан в правах, но усложнила экономические и государственные структуры. Благодаря этому и, конечно же, способствующим благоприятным факторам она просуществовала еще тысячу лет!

Таким образом, все вышеприведенные примеры свидетельствуют об одном: эгалитарные процессы нередко сопровождают культуры с ранних этапов их развития до гибели, разнообразие одних элементов сменяется разнообразием других элементов, что отнюдь не свидетельствует о приближении гибели культуры как исторической необходимости. В данном контексте возможно те факты, которые Леонтьев либо игнорировал, либо считал «орудиями вторичного упрощения», интерпретировать как своего рода факты сохранения и трансформации разнообразия социума. В природе принцип сохранения разнообразия был отмечен С. В. Мейенум как «транзитивный полиморфизм». Он лег в основу новой науки – диотропика – науки о разнообразии [14]. Однако между регенерацией разнообразия в природе и нечто подобным, что имеется в человеческом обществе, проходит глубокая пропасть. В природе разнообразие восстанавливается в том виде, который был до его утраты, полностью. Воссоздается точная копия бывшего. Иначе в истории: разнообразие всегда трансформируется в какое-то новое качество, отличное от предшествующего. Оно всегда является объектом различных оценок и интерпретаций, хорошо или плохо обоснованных, всегда аксиологически окрашено. Леонтьев, исходя из своих теоретических построений и жизненных интуиций, не захотел принять это разнообразие нового времени.

Качественно иную оценку ему дает респондент Леонтьева В. В. Розанов, не принявший в данном случае обращенность Константина Николаевича к сугубо внешней пластике событий и изображений людей нового времени. «Вообще история не потеряла интерес, а только переменяла *тон* и *темы* (курсив В. В. – Д. Ф.). Жизнь Амвросия Оптинского, конечно, не менее, а более внутренне интересна и сложна, чем биография Александра Македонского» [11, с. 232]. Трагический XX век породил целую плеяду выдающихся философов, писателей, ученых, нередко более необычных и глубоких, чем их предшественники. Это Витгенштейн и Хайдеггер, Шпенглер и Ясперс, Розанов и Шестов... – перечислять можно бесконечно. Смена школ и направлений происходит с большей быстротой, чем ранее, их разнообразие явно увеличивается.

Интересными и важными в плане поиска меры оптимального разнообразия нам представляются выводы Г. Н. Миненко. Он подчеркивает, что зиммелевская корреляция разнообразия находит своего последователя в Е. А. Седове. Последний полагал, что рост разнообразия на высшем уровне происходит за счет его ограничения на низших уровнях. Если в качестве первого предполагать духовную индивидуализацию, то с нивелированием общественных макрогрупп, усилением роли мик-

рогрупп она только увеличится. Информатизационные технологии же приведут к индивидуализации труда, более интенсивным темпам развития человеческого интеллекта и, в конце концов, к усложнению и разнообразию внутреннего мира личности. Все это, возможно, позволит избежать человеческой цивилизации трагического конца, предвещаемого К. Н. Леонтьевым [9].

Вся логика наших рассуждений приводит к вопросу: почему Леонтьев не принял разнообразие нового времени за подлинное, аутентичное разнообразие? Выскажем догадку. У людей и у вещей XIX–XX вв. холодная аура отчужденности. Для иллюстрации этого утверждения обратимся к героям художественных произведений А. Камю. Они Леонтьеву вряд ли пришлись бы по душе и по вкусу, и отнюдь не за перегруженность «реалистическими деталями»: «Реализм вовсе не значит безобразие и грубость, как думают многие. Реальность значит верность действительной жизни во всех ее проявлениях» [4]. Эта верность у Камю налицо. Героям «Чумы» не до красоты и прелести природы. Здесь изображение мертвых крыс, помоек на задворках города, точное описание симптомов болезни – вполне уместны. Вряд ли пришлась бы Леонтьеву по душе холодность и отчужденность героев Камю. Праведность «постороннего» холодна и интеллектуальна: «Кажется, я понял, почему в конце жизни она (мать – Д. Ф.) нашла себе “жениха”, почему затеяла эту игру, будто все начинается сначала. И там, вокруг дома призрения, где угасали человеческие жизни, там тоже вечер был как задумчивое затишье. Перед самой смертью мама, должно быть, почувствовала себя освобожденной, готовой все пережить заново. Никто, никто *не имел права ее оплакивать*. Вот и я тоже готов все пережить заново» [3, с. 94] – эти раздумья человека на пороге смертной казни демонстрируют поведение, противоположное принятому в традиционном обществе. М. Мамардашвили на своих лекциях любил вспоминать, что в Грузии на похороны всегда приглашались плакальщицы, которых обличить в лицемерии в голову никому бы не пришлось, их целью является создание необходимой для таких случаев атмосферы переживания [8, с. 46]. Как видим, у человека XIX–XX вв. качественно иное состояние духа, чем у его предшественников. От Камю через неоавангард путь лежит к релятивизму постмодернистского восприятия ценностной реальности, не знающей абсолютных ритуальных значений. Алкивиад или Скобелев, теплые «злодеи», близки Леонтьеву, несмотря на их аморализм, а вот Калигула А. Камю с его феерической холодностью, необыкновенным цинизмом ума в рассуждениях о добре и зле был бы ему далек по духу.

Леонтьев «просмотрел», не захотел увидеть возможность регенерации разнообразия, потому что качественность этого разнообразия его не устраивала. Он чувствовал, что птица-тройка лучше паровоза, грядущего ей на смену, простой ремесленник-кустарь лучше фабрики, а кафтан – сюртука. Эстетически лучше, ибо в них больше *теплоты (!) и поэзии*, меньше отчужденности и холодности. Это важнейший момент, не поняв которого, не объяснить, почему Леонтьев так цепко держался за свою критику современной мещанской Европы и не хотел видеть в ней разнообразия, не желал смиряться с неизбежностью произошедшего, хотя сам эту неизбежность и утверждал собственным образом жизни: «Впрочем, и мы сами (т. е. прежде всего я) хамы стали. По железным дорогам то и дело лечу, в электрический звонок без умолка звоню, цилиндр есть, пульверизатор есть, чуть-чуть было воздушной подушки не купил. Опомнися! Хоть только православного вероисповедания, а не деист либеральный», – вот честное признание в «хамстве» (из письма М. В. Леонтьевой от 15.XI.1877 г.) [6, с. 175]. Теплота «внешнего» и «традиционного», теплота античного мрамора более всего ценилась им в эстетике. «Греки умели изображать все реальнее и осязательнее, “теплее”, так сказать, других своих соседей и современников, и оттого мы их знаем лучше и любим больше, несмотря на все их пороки и ошибки» [5, с. 25]. Само слово «теплота» – любимое леонтьевское, оно неоднократно употребляется им [5, с. 22, 25, 29 и др.; 1, с. 162]. Строки вышеприведенного письма также свидетельствуют о том, что традиционное православие в его восприятии – «теплая» религия, а деизм и атеизм нового времени – «холодны».

Итак, историческая ситуация нового времени, века капитализма (XIX–XX вв.), была сложнее, чем представлял ее Леонтьев, рисуя будущую перспективу «сегодняшней» для него эпохи вторичного упрощения. Как-то изменилось само отношение людей к миру. Две мировые войны, перманентная атомная угроза, призрак экологической катастрофы и прочее осложнили отношение человека к окружающей среде и обществу. Так, война в страшных бойнях XX в. навсегда утратила свой романтический ореол. К ней невозможно было уже относиться так же, как в наполеоновскую эпоху или в крымскую кампанию, когда Леонтьев, молодой медик, сидя на балконе, получал удовольствие от вида и звука разрывающихся вдали снарядов [2, с. 292]. Эстетическая мысль «русского Ницше» нам, живущим на рубеже XX–XXI вв., иногда представляется простой, архаичной и «традиционной» по отношению к тому, что принесет в человеческие представления о морали и эстетике XX век. Понимание красоты и цели искусства постоянно находит новые интерпретации в это столетие.

Леонтьев замечает, когда подчеркивает значение техники как орудия вторичного упрощения: «У всех умов есть предел понимания, дальше которого они шагнуть уже сами не могут. Кто бы подумал, например, что поэт Гете мог сочувствовать мысли о прорытии Суэцкого канала! Поэт объективный, пантеистический жрец разнообразного развития жизни, не мог понять, что все эти пути сообщения любимому им разнообразному развитию – гибель через то вавилонское смешение, которое от этого происходит» [6, с. 324].

У Леонтьева есть собственный «предел понимания», он в неприятии синтеза идеи разнообразия и идеи буржуазно-демократического общества. Дальше этого неприятия Леонтьев идти не может. Был ли он прав относительно прогнозов скорой «гибели западноевропейской цивилизации», – окончательный ответ на этот вопрос даст, конечно, только будущее.

Однако, как мы уже показали выше, возможна иная интерпретация роли идей равенства и свободы в истории. Стремление к свободе и равенству неоднократно давало «положительные» результаты, т. е. такие, которые свидетельствовали о развитии общества, при этом разнообразие элементов последнего, трансформируясь по качеству, сохранялось как культуросозидающий принцип. В этом контексте факты, относимые Леонтьевым на периферию своей концепции как орудия вторичного упрощения, например, развитие науки и техники, рост разнообразия потребительских потребностей, даже эпизодический и спорадический характер такого странного явления как неоавангард (60–70-е гг. XX в.) и прочее, можно рассматривать как примеры регенерации и трансформации разнообразия. Исторический процесс оказывается более сложным, чем простая модель триединства.

Концепт разнообразия важен для Леонтьева также в силу следующих обстоятельств, которые мы проиллюстрируем через сравнение эстетики последнего с эстетикой Плотина. У Леонтьева почти всецело присутствует феноменальное рассмотрение прекрасного. Оно разлито в мире и «внешнеобразно»: красота как духовная категория у него отсутствует. Прекрасны «злодеи» Алкивиад, Скобелев, но нет признания прекрасным нравственного поступка, следовательно, нет эстетического восторга, к примеру, перед личностями Иоанна Златоустого, Григория Богослова или Марии Египетской. Осознание нравственного прекрасным предполагает наличие умозрительного отношения к красоте, но метафизического дискурса у Леонтьева нет. Он как бы остается за пределом собственного понимания, за внутримирной глубиной утверждения: «Красота – так же истина, только не ясная, не голая, а скрытая в глубине явления. И чем явление сложнее, тем красота его полнее, глубже, непостижимее»

[6, с. 24]. Компенсацией «метафизической слепоты» является яркий и пышный блеск внешнего цветения бытия. Леонтьев был страстно-дионисным существом и как никто другой чуял ритмы бурной жизни, представшей перед ним трагичной, а потому и прекрасной. Античность словно воскресает в Леонтьеве [12]. У него и у величайшего из смертных Плотина мы находим общее для древнегреческой философии в целом отношение к гармонии как борьбе противоположностей. Жизнь оказывается трагедией, не сходящей с подмостков мирового театра. Вышеприведенные рассуждения Леонтьева о теплоте как субъективной форме переживания красоты, интимного отношения к миру также вполне архетипичны. У Плотина мы находим замечания о теплом и ласкающем эйдосе [7, с. 898, 901, 911–915]. Отсюда следует, что эстетика Леонтьева не есть явление незначительное и преходящее, но имеющее важное значение не только ввиду собственных оригинальных интонаций, высоко антимещанского пафоса, но и ввиду архетипичных интенций, ей присущих.

Плотин идет далее леонтьевского «предела понимания». Для древнегреческого философа источник прекрасного только в эйдосе, а не в материи. Прекрасное не сводится ни к соразмерности, ни к сложности, ни к разнообразию и ладу частей. Все эти условия не являются достаточными для существования феноменов прекрасного. Красивы и самые простые вещи: всполохи зарниц на небе и блеск золота. Поэтому источник прекрасного также едино целый, как и его порождения. Итак, ум прекрасен, но сверхпрекрасно Первоединое – Отец всего сущего, поскольку порождает его свободная от всякой двойственности мышления и бытия надкатегориальная тайна [10, с. 16–25, 191–211]. Ввиду исчерпывающего диалектического подхода Плотин рассматривает проблему разнообразия, гармонии как заведомо паллиативную в отношении к прекрасному самому по себе. Леонтьев же остается на другом уровне рассмотрения в силу феноменальности его прекрасного, поэтому проблема разнообразия играет в леонтьевской эстетике решающую роль. Остается удивляться, как, будучи ограниченным в методе, он сумел так тонко, «по-античному» почувствовать природу красоты.

Таким образом, концепт разнообразия играет в эстетике Леонтьева основополагающую роль ввиду всецело феноменального рассмотрения категории красоты. В историософском плане субъективные переживания теплоты и поэзии бытия исключают иные качества разнообразия, кроме естественного разнообразия докапиталистической Европы. Отсюда и прогноз неизбежной гибели культур, и желание ее «затормозить», «подморозить». Пессимизму леонтьевской эстетики можно противопоставить веру в человеческий разум или непредсказуемость хода истории.

Список литературы

1. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – 632 с.
2. Иваск Ю. П. Константин Леонтьев (1831–1891). Жизнь и творчество // Леонтьев К. Н.: pro et contra. Антология: в 2-х кн. – СПб., 1995. – Кн. 2. – 704 с.
3. Камю А. Посторонний. – М–Харьков, 1998. – 848 с.
4. Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (Критический этюд). – М., 1911. – 152 с.
5. Леонтьев К. Н. Избранное. – М., 1993. – 400 с.
6. Леонтьев К. Н. Избранные письма, 1854–1891. – М., 1993. – 640 с.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. – М., 2000. – 960 с.
8. Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен. – СПб., 2000. – 400 с.
9. Миненко Г. Н. Проблема оптимального уровня разнообразия как фактора устойчивого развития социальных систем // Региональные проблемы устойчивого развития природноресурсных регионов и пути их решения: труды IV Всероссийской научно-практической конференции. – Кемерово, 2003. – Т. II. – 652 с.
10. Плотин. Эннеады. – М., 1995. – Т. 1.
11. Розанов В. В. Опавшие листья: лирико-философские записки. – М., 1992. – 543 с.
12. Филин Д. А. Творчество К. Н. Леонтьева и античность // Культура как предмет комплексного исследования: сборник научных трудов. – Кемерово, 2003. – Вып. 6. – С. 87–91.
13. Филин Д. А. Борьба противоположностей как эстетический концепт творчества К. Н. Леонтьева // Социальная агрессивность. Третьи Кузбасские философские чтения: материалы международной конференции. Кемерово, 27–28 мая 2004. – Кемерово, 2004. – Вып. 24. – Ч. II. – С. 206–209.
14. Чайковский Ю. П. Наука о разнообразии // Химия и жизнь. – М., 1989. – № 1. – С. 40–48.

О. Ю. Астахов

ОТРАЖЕНИЕ ПРИНЦИПОВ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. АННЕНСКОГО

В России в период конца XIX – начала XX в., именуемый Серебряным веком, получает распространение особая форма мироощущения с характерной для нее пульсирующей рефлексивностью. «Русский культурный ренессанс начала века был одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры, – отмечал Н. Бердяев в работе «Самопознание». – Это была эпоха творческого подъема поэзии и философии пос-

ле периода упадка. Это была вместе с тем эпоха появления новых душ, новой чувствительности. Души раскрылись для всякого рода мистических веяний, и положительных, и отрицательных. Никогда еще не были так сильны у нас всякого рода прельщения и смешения» [1, с. 412]. Открытие «новой чувствительности» оказалось следствием культурофилософских трансформаций рубежа веков. Идейными предпосылками, определившими мировоззренческие преобразования, явились философские новации Вл. Соловьева, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Теоретические положения неклассической философии, обращающейся к проблемам эстетики, связаны, прежде всего, с вытеснением на периферию анализа базовой эстетической категории прекрасного. Более того, происходит отказ от самих принципов категориальной эстетики.

А. Шопенгауэр признает бессмысленность *положения* Красоты, ее неприкаянность и «бездомность» в мире, подчиненном бессмысленной и утилитарной Воле. Красота осмысливается философом в ином ключе, как чистая созерцательность, способная освободить человека от волевых мотиваций.

Ф. Ницше связывает постижение истинной красоты с дионисийским творчеством, что способствует принятию искусства жить стихийно, спонтанно, открыто, в результате чего возможно преодоление схематичного панлогизма, характерного для аполлоновского творчества. Ценным является открытие истинных связей и отношений, а не подчинение иллюзорным схемам, превращающимся в мираж и заблуждения. Таким образом, рождение новых принципов эстетики оказывается связанным, прежде всего, с преодолением панлогизма и вскрытием новых связей и отношений, что следует рассматривать как переворот в манере чувствовать и видеть. Реализация подобных установок характерна была, в первую очередь, для сферы искусства. «Есть разные связи поэтов и художников, возможны разные сближения... Главное здесь не в тематическом сходстве, и сюжет не имеет значения первоочередного. В силу вступает сходство мироощущенческое, выражение взгляда на действительность и выражение самого духа времени...» [2, с. 7].

Новая форма мироощущения проявилась в творчестве И. Анненского, хотя сам художник стремился избегать «последних», завершающих суждений о себе, о мире, демонстрируя таким образом предельную открытость этого мира, в котором могут быть усмирены противоположные ценности путем установления и открытия всеобщих связей явлений. В связи с этим многие исследователи указывали на близость творчества И. Анненского эстетике символизма, акмеизма, романтизма, импрессионизма [3].

В 1904 году выходит первая книга стихотворений И. Анненского «Тихие песни» под псевдонимом анаграммой «Ник. Т-о». Под этим псевдонимом поэт печатал свои стихотворения в периодических изданиях до конца 1906 г. Эти несколько букв входят в имя «Иннокентий», но они прочитываются и как местоимение «Никто». Никто – так назвался Одиссей, оказавшись в пещере циклопа Полифема, чтобы под прикрытием этого имени спасти себя и своих спутников от гнева одноглазого чудовища [4, с. 322]. Как отмечал Е. И. Беренштейн, первоначально сборник «Тихие песни» должен был называться «Из пещеры Полифема». Жизнь людей уподобляется плену спутников Одиссея в пещере людоеда, и лишь творчество могло помочь людям выбраться из этого пристанища. Сам поэт брал на себя роль руководителя людей в поисках выхода из пещеры, о чем говорит псевдоним Анненского – Ник. Т-о, то есть Никто, имя, которым назвался Одиссей [5]. Подобная установка указывает на близость И. Анненского творчеству символистов. В свою очередь А. Аникин отмечает следующее: «Концепция “ничьей”, “анонимной” поэтической речи нашла последовательное воплощение в его собственных стихах, например, псевдоним Ан. Ник. Т-о или Никто, как бы соответствующий самому принципу порождения “ничьего” поэтического текста» [6, с. 14]. Таким образом, можно выявить лишь предельно обобщенный смысл псевдонима, имеющий, как и подобает подлинному мифопоэтическому имени, множественность мотивировок, которые невозможно свести к единичному определению, – оно осуществляется лишь в исходной номинации. Подобное ощущение «внеаходимости» автора явилось, в свою очередь, следствием отказа поэта от локализации, требующей конкретной определенности, заданности, что характерно для неклассической эстетики.

Необыкновенно содержательно и название сборника И. Анненского «Тихие песни». По мнению В. Сечкарева, название первого сборника стихотворений поэта заимствовано из стихотворения Ю. Лермонтова «Ангел» [7, с. 329]. Однако в данном случае речь идет не о простом заимствовании романтической традиции. И. Анненский активизирует суггестивное эмоционально-экспрессивное начало в стихотворениях через музыкальную стихию. «Тонкая и изысканная звукопись, прихотливые ритмы, разнообразные повторы создают, как писал об И. Анненском К. Бальмонт, “ощущение музыкальности души”» [8, с. 21–22].

Сборник открывается стихотворением «Поэзия», которое вводит читателя в специфический художественный мир И. Анненского. Стихотворение представляет собой единую фразу, развернутую на три строфы.

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться ей, ее не зная,
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца
Бежать... презрев гордыню храма
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаянии святынь,
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь [9, с. 55].

Такое построение, а также употребление исключительно безличных глаголов без подлежащего выявляет содержательную задачу стихотворения – создать форму приказа или присяги, тем самым автор в достаточно концентрированном виде репродуцирует особенности своего поэтического мира. «Соотношение первой строки и последней говорит о вертикальной организации пространства этого стихотворения – явлении весьма редком в поэзии И. Анненского, заставляющем подозревать сознательную ориентацию на поэзию романтическую» [10, с. 13]. Лирический герой, находящийся «над высью пламенной Синая», устремляется «вниз» (гора – храм – пустыня), чтобы «искать следов Ее...». «Уход» стихотворения в шепот соответствует и названию книги – «Тихие песни». Наличие вертикальной организации стихотворения, свойственной для романтической традиции, у И. Анненского позволяет запечатлеть пребывание человека «на пороге», возникает ощущение открытости границ между мирами. Человек оказывается вовлеченным в изменчивый, текучий мир. «Жизнь концентрируется в миге; мгновение – всплеск, высшая точка экстаза. Но это не остановка, это момент движения», – отмечают Л. Г. Кихней, Н. Н. Ткачева [11, с. 48]. Возникает представление о «дробном» времени, о том, что единственной реально данной человеку единицей времени является мгновение, причем даже оно не принадлежит человеку, а дано ему как бы случайно. Уход каждого мгновения поэт воспринимает как уход целого мира, а вечность – как «миг, дробимый молнией мученья».

...Но где светил погасших лик
Остановил для нас течение,
Там Бесконечность – только миг,
Дробимый молнией мученья [9, с. 55].

Сочетание целостного бытия и постоянно изменчивого мгновения, бесконечности и мига определяет положение лирического «я».

Его лирическое «я» находится в слиянии и с трансцендентальным, и с реальным, «я» взаимодействует с «не-я».

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.

В сомненье кипит еще спор,
Но слиты незримой чертою,
Одной мы живем и мечтою,
Мечтою разлуки с тех пор.

Горячешный сон волновал
Обманом вторых очертаний,
Но чем я глядел неустанней,
Тем ярче себя ж узнавал.

Лишь полога ночи немой
Порой отразит колыханье
Мое и другое дыханье,
Бой сердца и мой, и не мой...

И в мутном круженьи годин
Все чаще вопрос меня мучит:
Когда, наконец, нас разлучат,
Каким же я буду один? [9, с. 56].

В стихотворении «Двойник» перед нами не просто два взаимных отражения, две половины единого, здесь одновременность «двойного бытия». И. Анненский не смотрел на свое «я» как на нечто самодовлеющее и самоценное, а на внешний мир – как на нечто иллюзорное и подчиненное своему «я». Собственное «я» вместе с тем – одно из многих «я», существующих вокруг и за которые поэт чувствует себя ответственным. И нет при этом никакого эгоцентризма, прикованности к самому себе, тем более – самолюбования или противопоставления себя другим. Наряду с «я» для поэта существенна такая категория, как «не-я». Об этом говорят начальные строфы стихотворения «Поэту», которое не вошло в опубликованные сборники.

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами – власть вещей
С ее триадой измерений.

И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз Не Я
Ты никуда уйти не можешь [9, с. 205].

И. Анненский искал новые средства выразительности для тех настроений, которые роднили бы человека с человеком, воплощали бы в поэзии не только субъективные переживания, но и межличностные, диалогические связи, «сцепления» Я с Не-Я, с миром, с людьми, их взаимные притяжения и «отражения», их «влюбленность», – отмечает Л. А. Колобаева [12, с. 176]. И в этом отношении необходимо было обращение к новым эстетическим принципам, способным отразить характер образности со свойственной ей множественностью эмоциональных переходов, прерывистостью интонаций, многоцветностью красок и сложностью ассоциаций. Это эстетика, улавливающая летучие внутренние состояния личности, оттенки чувств и настроений, пусть капризных, причудливых, но субъективно достоверных.

Вечным оказывается только «превращения». Не случайно в стихотворениях появляются образы стекла, что позволяет создать особую волшебную призму, в которой преломляются и совмещаются различные впечатления. Закрепить разрозненные впечатления автору удастся, обращаясь к особой метафоре, способной создавать «психологическое» напряжение за счет контрастности. Синергия присуща таким метафорам, в которых когнитивная «обработка» протекает на очень сложном подобии, исходящем из почти «немыслимых», абсолютно нестандартных соответствий. Обладающая этим свойством метафора способна оказать сильное эмоциональное воздействие. В это время «падает барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художника, – отмечает А. Бергсон. – Художник стремится ввести нас в эту эмоцию, столь богатую, индивидуальную, столь новую, и заставить нас пережить то, чего он не смог бы нам объяснить» [13, с. 58]. И. Анненский использует в своем творчестве именно эмотивные метафоры, которые вызывают эмоциональное отношение к ее обозначаемому, когда происходит осознание множественности ее планов и прозрачности образа, который, по сути, и вызывает то или иное эмоциональное отношение.

В лирике И. Анненского проявляется постоянно «рефлексирующая душа в полутонах и оттенках». По мнению А. Бергсона, само сознание есть не совокупность состояний, а процесс, в котором ни на мгновение нельзя вычислить ничего устойчивого. «Отношения внутренней причинности – есть чисто динамическое отношение и не имеет ничего общего с отношением двух явлений, друг друга обуславливающих. Ибо эти последние, будучи способны воспроизводиться в однородном пространстве, укладываются в закон, между тем как глубокие психологические акты даются раз сознанию и больше вновь не появляются» [13, с. 58]. Отказываясь от искусственных конструкций, схем человеческого образа, И. Анненский, по логике вещей, приходит к противопоставлению «связи» и «слияния», схематической «цельности» и «цельности» подлинной.

В поисках подлинной органичной цельности, слияния явлений, поэт обращается к совмещению несовместимого, которое способствует тому, что один и тот же предмет предстает одновременно в двух ипостасях («Раззолоченные, но чахлые сады» (Сентябрь [9, с. 62]), «Как тускло пурпурное пламя», «Как мертвы желтые утра» (Ноябрь [9, с. 62]), «Огнем она черным горит» (Который? [9, с. 57]) и др.). Неоднозначность прочтений присутствует в метафоре, поскольку ее основной объект скрыт за вспомогательным, но оба они, в конечном счете, образуют единый сплав – новое значение. В поэзии И. Анненского подобное значение передается в полутонах, переливах и тающих красках. Мы наблюдаем процесс погружения зрения в природу, смутность первых, брезжущих впечатлений. Автор отказывается от локальной цветовой, световой организации стиха, поскольку его гармония – это гармония незавершенного и неслиянного. Психическое состояние лирического героя идентично состоянию природы, «при этом происходит полное растворение “я” в мире, действительное уничтожение, но все-таки как бы “уничтожение не надолго”, потому что это только одна из возможностей “я”, одно из его отражений» [10, с. 18]. Отсутствует локальное положение лирического героя, он и в природе, и вне ее; самой природе ближе всего зыбкие переходные состояния: талость, дымность, игра отражений, отсветов.

Подобное восприятие мира сопровождается ощущением трагизма, муки, безысходности лирического героя («Там бесконечность только миг, // Дробимый молнией мученья» (∞ [9, с. 55]), «Нет конца и нет начала // Тебе, тоскующее я» (Листы [9, с. 58]), «Скуки черная зараза» (Идеал [9, с. 59]), «Но в гамму вечера влилась // Она тоскующего нотой» (Май [9, с. 59]), «Тошно сердцу моему» (В дороге [9, с. 64]) и др.). И. Анненский в «Книге отражений» говорит о том, что «петь нельзя не мучаясь», «покой наш – только в муке». Неразрывность красоты и муки, считает

поэт, может стать условием подлинного, полноценного искусства, да и не только искусства, а самой жизни. Ощущение внутреннего страдания связано с положением лирического героя всегда «на грани». «Красоту он искал в просвете между самой жесткой прозой и горными высотами духа. В том слое бытия, где протянуты лишь связующие нити между этими сферами, там, где “мираж”, погруженный в “неразрешенность разнозвучий”. Это самый тонкий, самый хрупкий слой бытия мерцающей и стыдливой красоты, музыки, чувства. Он лишен материальной грубости. Неизъясним. Развеществлен. Но еще не опрокинут в абстракцию. Его пронизывают живые токи, несущие следы материального. И он духовен, но не в умозрении, а в полноте переживания, в предельной эмоциональности» [14, с. 193]. Результатом этого является обращение И. Анненского к поэтике ассоциаций, с помощью которых автор указывает на вневходимость лирического «я».

В. Иванов называл творческий метод И. Анненского «ассоциативным символизмом», подчеркивал глубоко субъективный подход поэта к осмыслению действительности, как бы распадающейся на отдельные вещи и явления, которые рождают утонченную гамму отзвуков в душе поэта [15, с. 170]. Л. Я. Гинзбург именуется его творческий метод «психологическим символизмом», обосновывая конструктивный для И. Анненского характер «связи между душевными процессами и явлениями внешнего мира» [16, с. 314]. Данные определения типа символизма И. Анненского во многом дополняют друг друга, и их появление – результат открытия особого мироощущения с характерной для него рефлексивностью.

Обращаясь к его поэтическому сборнику «Тихие песни», можно найти черты неклассической эстетики; ее установка на рефлексивность способствовала установлению сочетания целостного бытия и постоянно изменчивого мгновения, бесконечности и мига в организации художественного мира. Перед нами не просто две половины единого, здесь одновременность двойного бытия. Закрепить подобные ощущения автору удастся через особую сложность образных ассоциаций. Передать ощущения вечно изменяющейся реальности позволяет особая метафора, образование которой является следствием актуализации рефлексивности. Только рефлексия создает наполненность пустоты. Но все обретенное в рефлексии должно быть вновь утрачено, оставив лишь тень, имя, «ощущение тяжести» – вот что даже не видится, но предвидится, и чем больше утрат и предшествовавших им обретений, тем больше шанс этот блик заметить, что позволяет обрести целостное представление бытия, свойственное для устремлений в культуре модернизма XX в.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО–Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1999. – 624 с.
2. Альфонсов В. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – М., Л.: Сов. писатель, 1966. – 242 с.
3. Гинзбург Л. Я. Вещный мир // Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 407 с.; Федоров А. И. Анненский. Личность и творчество. – Л.: Художественная литература, 1984. – 256 с.; Орлов В. Перекресток (поэты начала века) // Орлов В. Избранные работы: в 2-х тт. – М.: Сов. писатель, 1982. – Т. 2. – С. 56–120.
4. Тахо-Годи А. А. Полифем // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 322.
5. Беренштейн Е. И. И. Анненский и романтизм: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1986. – 20 с.
6. Аникин А. Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества И. Анненского // Известия СО. АН СССР. История. Филология. Философия. – 1992. – №1. – С. 14–19.
7. Тростников М. В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Известия Академии наук СССР. – 1991. – № 4. – С. 328–337.
8. Бернштейн Е. П. «Просветленная страданием красота» (Поэтический мир И. Анненского) // Литература в школе. – 1992. – № 3–4. – С. 14–22.
9. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 638 с.
10. Черный К. М. Анненский и Тютчев // Вестник МГУ. Сер. Филология. – 1973. – № 2. – С. 10–22.
11. Кихней Л. Г., Ткачева Н. Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. – М., 1999. – С. 48.
12. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М.: МГУ, 1990. – 336 с.
13. Бергсон А. Опыт непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений: в 4-х тт. – М: Московский клуб, 1992. – Т. 1. – 336 с.
14. Урбан А. Тайный подвиг // Звезда. – 1981. – № 12. – С. 190–194.
15. Иванов В. О поэзии И. Анненского // Иванов В. Родное и вселенское. – М: Республика, 1996. – С. 170–180.
16. Гинзбург Л. Я. Вещный мир // Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 407 с.

**ИДЕИ КАРНАВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПЬЕСЕ
А. А. БЛОКА «БАЛАГАНЧИК»**

Последнее десятилетие XX в. отмечено особым интересом к литературе Серебряного века. Настойчивое внимание современной науки к литературным процессам рубежа XIX–XX вв. объяснимо. Уловив взаимосвязь явлений культуры модерна, мы получим возможность объяснить многое в культуре постмодерна, которая по своей сути тоже является рубежной. Многим художественным явлениям современной культуры нельзя дать вполне объективную оценку, потому что невозможно окончательное суждение о неоконченных процессах. Именно поэтому мы считаем особенно важным и актуальным изучение культуры Серебряного века. Одно столетие – срок, который, на наш взгляд, уже позволяет сделать выводы, увидеть закономерности развития, оценить это художественное явление как целое, проявившее себя в законченном виде.

Обзор литературы, посвященной творчеству А. А. Блока, показывает, что основным предметом исследования являются циклы стихов, автобиографическая проза или немногочисленные критические статьи, написанные поэтом. Лирические драмы А. А. Блока представляли гораздо меньший интерес для исследователей. Обращение к ним имело эпизодический характер, вероятно, потому, что было сложно выявить или навязать какой-либо идеологический подтекст, оценив эти произведения однозначно, однобоко. Особенно это касается драмы «Балаганчик» – одного из самых сложных, многоплановых блоковских произведений.

Пьеса А. А. Блока «Балаганчик» в нашей работе рассматривается как одно из наиболее ярких проявлений мировосприятия художника, того творческого осмысления действительности, которое характерно для кризисной культуры рубежа веков. На наш взгляд, многие черты мировосприятия, свойственные поэту конца XIX – начала XX вв., характерны и для представителей постмодерна. «Со второй половины 80-х годов среди западных теоретиков авангардного толка все более стало распространяться мнение о маскарадном, карнавальном характере общественной жизни и способах ее восприятия...» – пишет И. Ильин [1, с. 185]. Шекспировская сентенция «Весь мир – театр», характеризующая символистическое миропонимание, вновь становится актуальной. Таким образом, тема карнавализации культуры, освещаемая в данной работе, на сегодняшний день представляется нам перспективной и актуальной.

Изучение этого явления на примере артефактов искусства Серебряного века позволит нам приблизиться к пониманию феномена карнавализации в контексте современной культуры.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменован небывалым расцветом поэтического творчества. Новое направление в литературе – символизм – представлено целой плеядой поэтов: В. Я. Брюсов, З. Гиппиус, В. Иванов, А. Белый, А. Блок и др. Свои эстетические принципы символисты утверждали, развенчивая реалистическую литературу. «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители <...> пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии» [2, с. 368]. Характерная черта творческих актов символистов – эпатаж, экстравагантность, стремление к оригинальности и экзотичности. Звук, ритм, рифма – все средства и приемы поэзии стали предметом отчаянных экспериментов.

Пессимистическое восприятие действительности, чувство неустойчивости и одиночества в стремительно меняющемся мире характерно для А. Блока как для представителя культуры Серебряного века. Это особое состояние духа современники называли синдромом «конца культуры». Отдавая предпочтение творческой интуиции, символисты считали, что лишь художник, человек искусства, через озарение способен увидеть за обыденными событиями знаки высшего порядка. Понимание искусства как способа познания мира радикально меняет и роль художника, творчество которого – мистический акт. Поэт становится жрецом «новой религии», способным магической силой творчества менять мир. Творчество А. Блока – классический пример литературного эзотеризма младосимволистов. Предметы и события, взятые из реального мира, являются символами, иероглифами непознаваемых сущностей, представляют собой некоторые тексты, из которых должен быть вычитан скрытый смысл, соответствие глубинным истинам.

Идеологические и религиозные искания символистов восходят к учению В. С. Соловьева, философа, поэта и литературного критика конца XIX в. «Искусство обособившееся, отделенное от религии, должно вступить с ней в новую связь, – пишет он. – Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками...» [3, с. 292].

Интерес А. Блока к образам карнавальной культуры Венеции, по всей видимости, связан с его символистским миропониманием. М. М. Бахтин рассматривает карнавальную праздничность как явление, имеющее «существенное отношение к времени. <...> празднества на всех этапах были связаны с кризисными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обнов-

ления всегда были ведущими в праздничном мироощущении» [4, с. 14]. Именно таким кризисным, переломным моментом в русской истории и культуре был рубеж XIX–XX вв. Апокалиптичность карнавала была созвучна ощущениям «конца эпохи», «конца мира». Кроме того, образ карнавальная культуры – маска позволяла высвободить темное, стихийное «дионисийское начало», что было чрезвычайно важно в эпоху пророчеств гибели «старого мира», разрушения и осмеяния традиционно гуманистического искусства и традиционного отношения к нему как к чему-то возвышенному [5, с. 75].

Однако, если карнавальная смех, игра объединяют людей, устраняя все личностные, сословные и прочие барьеры, ставя всех наравне друг с другом, то принцип объединения персонажей в блоковской пьесе иной. Система образов «Балаганчика» иерархична, и на вершине этой иерархии – идея (Вечная Женственность, София, Коломбина). Всех героев пьесы объединяет определенное отношение к Коломбине, но у каждого из них свое, отличное от других понимание идеи. Отсутствие личных имен у лирического героя и персонажей блоковских произведений говорит об их принадлежности к иному миру, носит мистический характер.

Карнавал, как это показано М. М. Бахтиным, – явление поливалентное, каждый элемент которого «имеет различные планы и различные осмысления одновременно, когда высокое и низкое, пафос и глумление, святость и кощунство выступают в неразрывной связи» [4, с. 154]. Вышеупомянутые свойства карнавальная культура заложены в центральных образах пьесы Блока. Многомерность, поливалентность главного женского образа пьесы раскрывается через отношение к ней двух антагонистов, Пьеро и Арлекина. Для Пьеро она – невеста, перед которой он преклоняется, как перед святыней, для Арлекина – любовница. Пьеро обращен к идеальному, неземному, живет в «печальном сне». И если образ любовницы ассоциируется с жизнью, то Вечная Невеста, Дева – символ смерти. Прообразом Арлекина, как утверждает М. М. Бахтин, явился мистериальный черт: «Он был представителем умертвляющей и обновляющей силы материально-телесного низа» [4, с. 439]. Арлекин кощунствует, переворачивает все с ног на голову. Он – воплощение свободы, вседозволенности, буйного веселья и скандала. Скандал – необходимый спутник карнавала, ведь многие карнавальная игры и действия носили скандальный характер. В карнавальная культура, как и в жизни, добро и зло, низменное и возвышенное, черное и белое, душа и тело не существуют отдельно, изящным, возвышенным и холодным маскам всегда сопутствуют маски паяцев и шутов. Арлекин и Пьеро «неразлучны», вместе они олицетворяют вечное движение, борьбу и единство противоположностей.

Тот же принцип контраста и борьбы противоположностей действует и в построении сюжета пьесы. Один эпизод резко сменяется другим, и попытки Автора внести в карнавальное действие порядок, привести все к счастливому концу не могут остановить его. Карнавал сопротивляется любым правилам и нормам, «враждебен всякому увековечиванию, завершению и концу» [4, с. 228], все развивается по совершенно другим, неподвластным человеку законам. Мистики, ожидавшие смерти, надев маски, становятся участниками маскарада, Коломбина меняет свой облик, становясь то прекрасной девушкой, то смертью, то картонной куклой.

Но, несмотря на видимую спонтанность, хаотичность действия, в пьесе можно проследить две сюжетные линии: линию Пьеро и линию Арлекина. Тихая идиллия розовой и голубой масок – это тема Пьеро, которому чужда всякая телесность. Диалог влюбленных в черно-красных одеждах – тема Арлекина: вихрь огненных плащей, огненный взгляд, кубок темного вина-страсти, бред и колдовство – стихия «дионисийская». Эта пара олицетворяет демоническое, бесовское начало, которое порой таится в самых глухих и темных уголках нашей души. Маска же помогает высвободить Арлекина, сидящего в нас, хотя и заставляет действовать по соответствующему стереотипу. При воплощении в стереотипном, гротескном поведении возвышенного, молитвенного состояния или же страсти, смятения, агрессии происходит оценка со стороны. Маска – пародия на самого себя.

С характером карнавальной культуры созвучна и блоковская ирония, направленная не только на героев пьесы, но и на «публику». А. А. Блок ироничен и по отношению к себе. Автор «Стихов о Прекрасной Даме» сам отдал дань служения «тихой избавительнице», «Деве», и в лице мистиков он изобразил богемную декадентскую среду, из которой вышел. Б. И. Гаспаров в статье «Тема святочного карнавала в поэме А. Блока “Двенадцать”» называет «Балаганчик» «автопародией», настоящим «карнавальным осмеянием»: «Разрыв автора с художественной средой... приобретает скандальный оттенок. Можно с уверенностью сказать, что скандал в рамках определенной культурной системы входит в правила игры, в систему художественных ожиданий. Это обстоятельство не только стимулировало эксцентрично-эпатажную позицию художника, но и также способствовало карнавализации всей культурной жизни в целом...» [6, с. 8]. Ироническое мировосприятие было свойственно очень многим, в иронии проявлялась вся острота развивавшегося кризиса. «Ирония превращала жизнь в лицедейство, в то время как искусство обнаруживало стремление продолжаться в быт» [7, с. 15].

Фигура Автора в пьесе не случайно выглядит беспомощно. На самом деле художник не властен изменить этот мир, потому что автор этой «пьесы», этой «старой легенды» – не он. Художник способен лишь предвидеть, предчувствовать события, он «творит миры» только в своем воображении, воплощая их в культурных ценностях, культурных формах, в произведениях искусства. Кривляющийся Арлекин – носитель авторской иронии. Так же как Арлекин бросает вызов сонному миру мистиков, А. Блок своей пьесой бросает вызов эстетическим идеалам символистов, «творцов» искусственной «новой реальности». Он иронизирует по поводу попыток символистов «воплотить философию жизни», «искусственно сконструировать мир по принципу магического идеализма», смеивает их одностороннее, ограниченное видение прекрасного. В финале пьесы возникает чувство обманутости, опустошенности. Но А. Блок не завершает действия, ставя в конце многоточие. Вопреки стремлению Автора «реальнейшей пьесы» «соединять влюбленных навеки», круговорот карнавала не остановлен. «Ночь истекает», наступает новое утро, и «бедняжка Пьеро снова идет искать свою невесту». Путь человека к совершенству, к Божественной, Прекрасной Коломбине бесконечен, поэтому она неуловима, недостижима и изменчива.

Культура постмодерна исторически проистекает из модернистского движения. Она черпает вдохновение в сфере фантазии, в области искусств. Как и в начале XX в., особенно большое внимание в настоящее время уделяется разного рода экспериментальным и сложным видам искусства. Мы видим все то же отрицание норм классического, традиционного искусства с его традиционным отношением к категории прекрасного. Однако необходимо отметить различие и противоположность художественного мышления модерна и постмодерна. Творчество понималось как удел избранных, искусство было элитарным. Так было в XIX в. и ранее. Для культуры постмодерна характерна массовость, общедоступность, демократизм. Исчезла эталонность, элитарность искусства. То, что в XIX в. было сакральным, глубоко личным, тайным, теперь стало массовым, общедоступным и идеологическим. Модернист творил, строил жизнь по образу целостной формы искусства, эстетическое для него – глубинная сущность мира. Смешивая «тексты жизни» и «тексты искусства», роль эталона, ведущую роль он отводил последним. Теперь же любой продукт человеческой деятельности, не относящийся к сфере искусства, может быть преподнесен как предмет искусства. Примером этого может послужить современное течение в изобразительном искусстве – инсталляция. При соответствующей подаче груда консервных банок может пониматься как творческое высказывание, произведение ис-

кусства. «Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений, ... авангард... делает ставку на свободу зрителя» [1, с. 187]. Мы видим не смешение «текстов жизни» и «текстов искусства», а практически их отождествление.

Список литературы

1. Ильин И. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. – М., 1998.
2. Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии // Русская литература XX в. – М., 1987. – С. 368–369.
3. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1991.
5. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – М., 1985.
6. Гордин А. М., Гордин М. А. А. Блок и русские художники. – Л., 1996.
7. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. – М., 1993. – С. 4–15.
8. Минц З. Г. Блок и русский символизм. – М., 1980. – С. 470.

Ж. А. Рябчевская

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. СКРЯБИНА КАК ФАКТОР ИДЕЙНО-ОБРАЗНОЙ ИНВЕРСИИ В «ТОЧЕЧНОМ ВРЕМЕНИ»

Творчество Александра Николаевича Скрябина получило огромное признание еще при его жизни, как на родине, так и за рубежом. О Скрябине много писали и спорили. Споры касались, в основном, узких музыковедческих вопросов творчества: гармонии, мелодии, лада, стиля, образности и др. А вот связь скрябинского искусства с идейно-художественным контекстом эпохи стала исследоваться лишь в 70-е гг. XX столетия. В этой связи следует отметить монографию В. Ю. Дельсона, изданную в 1971 г., работу И. Ф. Бэлзы, выпущенную в 1982 г., и объемный труд В. В. Рубцовой, вышедший в 1989 г.

В настоящее время, время возникновения новых концепций, особое значение приобретает вопрос, связанный с освещением творчества А. Н. Скрябина в культурологическом ключе.

При обращении к концепции модифицированного инверсионного цикла, выстроенной А. Ахизером при анализе фактов гражданской истории, требуется определение роли и места творящего субъекта в культурно-историческом контексте инверсионного типа социодинамики.

К числу основных задач данной работы относится анализ следующей цепочки: хронотоп явился выражением апокалиптической философской концепции Скрябина, а философская концепция, в свою очередь, сформировалась под влиянием инверсионного типа сознания, который окутывал всю творческую среду предреволюционной России. Поскольку творчество музыканта-композитора – это лишь точка в культурно-историческом процессе, хотелось бы выяснить, как в этой точке отражается целая эпоха и предвосхищается последующая.

В процессе экстраполяции теории модифицированного инверсионного цикла на русскую музыкальную культуру инверсионные процессы прослеживаются как в макроисторическом, так и в микроисторическом масштабе, все зависит от того, в каком времени осуществляется анализ – в «малом» или в «большом».

«Малое время», оцениваемое хронологически, предполагает появление всего исторического в определенной последовательности, то есть все имеет свой черед. По определению Л. М. Баткина, «“малое время”... время генезиса и детерминации, вот его функции и значение!» [1, с. 17].

«Большое время» не имеет протяженности, а отсюда и строгой последовательности эпох. В «большом времени» каждая точка концентрирует в себе все смыслы исторической сферы. «В любом новом настоящем мы общаемся сразу с Чеховым, Шекспиром, Софоклом, и тысячелетия тут не дольше десятилетий» [1, с. 18]. Поэтому «большое время» именуют точечным.

В предыдущей статье [8, с. 146–154] подробно был рассмотрен музыкально-исторический процесс в «малом времени» (хронологическом), где были выделены следующие модифицированные инверсионные циклы в русской музыкальной культуре: I – цикл с древних времен до эпохи Петра I; II цикл охватил эпоху Петра I – и до 1917 г.; III цикл – с 1917 г. до 1970-х гг.

В макроисторическом масштабе инверсия в музыкальной культуре проявилась в качестве возврата зависимости музыкального творчества от идеи, довлеющей в обществе. В первом цикле религиозная, христианская идея определяла единственную дуальную оппозицию: «богослужбное пение» – это хорошо, «музыка» – это плохо. Во II цикле музыкальная культура характеризовалась как многовариантная, плюралистичная, калейдоскопичная, а отсюда – возникновение множества дуальных оппозиций, наивысшей точкой напряженности которых явился 1910 г. В III цикле развитие музыкальной культуры вновь сформировалось под воздействием магистральной идеи, исходившей от властных структур. Партия определяла руло, в котором обязано было развиваться искусство, – это критический соцреализм.

Равно как в I цикле, в III-ем господствующий стиль (соцреализм) требовал беспрекословной веры, подчинения и неотступности от догматических норм. А поскольку музыкальная культура в России развивалась, адаптируя идею, довлеющую в обществе, то инверсионные циклы в ней можно определить как идейно-образные.

Относительно «точечного времени» интересен II цикл, а именно период, названный Н. Бердяевым Серебряным веком. Не только социальная жизнь тех лет, но и вся русская культура и искусство переживали этап переходности, являя собой своего рода синтез старого и нового, что выразилось в скачкообразности, неравномерности, в пересечении и соединении разных столетий. «Все перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось. Русское искусство как бы спешило догнать и одновременно уйти вперед» [10, с. 7].

Полифония «измов» достигла своего апогея к 1910 г., именно в этот период русская культура переживала момент наложения прошлого и будущего, где сфокусировались все смыслы исторической сферы. А по выражению М. Бахтина, «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [2, с. 406].

Взаимообратимость пространственных и временных отношений, переходы пространственных характеристик во временные и наоборот осуществляются не механически, а обуславливаются переживаемым состоянием творящего субъекта. «Каждое эмоциональное состояние имеет особое неповторимое пространство-время» [11, с. 157].

В этом смысле интересно творчество Александра Николаевича Скрябина. Преломившись сквозь напряженность общественной атмосферы предреволюционной России, дух эпохи особенно сильно сказался в его музыке. Одним из средств музыкального языка, в котором ярко отразились веяния времени, оказался хронотоп композитора.

Скрябинский хронотоп был обусловлен эпохальным увлечением символизмом. Идейную связь композитора с этим направлением отмечали еще его современники, поэты-символисты: Вяч. Иванов, К. Бальмонт, А. Белый. Из музыкантов об этом уверенно писал Леонид Сабанеев: «Скрябин... был не чем иным, как символистом в музыке, и те предположки, которые ныне стали традиционны по отношению к символистам поэзии и литературы, целиком и даже в еще более категорической форме приложимы к нему» [9, с. 8].

Идея расширения границ искусства в эпоху глобального кризиса, каким был кризис рубежа веков, приобрела основополагающий смысл в философии младосимволистов. Это вылилось в мечту о синтетическом, соборном, теургическом действии, воплощенном в символистском театре мистерий.

О таком действии, подразумевавшем синтез звука, слова, движений, а также реалий природы, мечтал и Скрябин, стремясь реализовать свою идею в Мистерии. Композитор желал участия в этом действии всего человечества, не считаясь с пространственно-временными ограничениями, а сам мистериальный акт должен был стать началом всеобщего духовного переворота.

Друг семьи Скрябиных, профессиональный музыкант Леонид Сабанеев писал, что все творчество композитора эволюционировало в направлении созревания идеи Мистерии: «С момента, когда идея Мистерии предстала перед его духовным взором, творчество его испытало страшный подъем, какой-то необычайный прилив энергии и образов» [7, с. 359].

В итоге, кульминацию собственного творчества композитор наделил сверхзадачей, которая выходила за пределы не только музыкального, но и вообще искусства. «Пожар вселенной», очистительный мировой катаклизм, всеобщий духовный переворот – как бы ни определялась конечная цель символической мистерии, сама мысль о ней могла возникнуть лишь в предгрозовой атмосфере начала века, в эпоху апокалиптических пророчеств и ожидания некоего исторического катарсиса [5, с. 61].

Отметим, что идея Апокалипсиса, окутывавшая всю творческую интеллигенцию рубежа веков, есть одно из предельных выражений инверсионного сознания. Осмысляя идею Апокалипсиса как средство духовного переворота, творческая интеллигенция провоцировала напряженность атмосферы в обществе на уровне идей и образов, что впоследствии вылилось в события, определившие инверсионный тип социокультурной динамики российского общества.

Возвращаясь к факторам, определявшим хронотоп композитора, необходимо подчеркнуть, что символическое мироощущение отразилось не только на «идейном» уровне скрябинских сочинений и неосуществленном проекте Мистерии. Символистский метод преображения, перевоплощения и трансформации, как нигде достижимый в музыке, определил склад композиторского мышления. А мышление, в свою очередь, выразилось в особенностях хронотопа, который обусловил свойство музыкальной материи, ее горизонталь и вертикаль.

Художественный метод символизма, выражавшийся в бесконечном погружении в глубину образа, наделил творчество Скрябина мыслью о бесконечном и едином мире. Отсюда для композитора стала актуальна космическая тема: солнце, звезды, застывшее, разряженное пространство. Слияние земного и космического в единое целое стало источником творческого экстаза, преодолевающего пространство и время.

Символическая взаимосвязь в виде дуальных оппозиций частного и общего, одномоментного и протяженного, мгновенного и вечного лежала в основе ощущения бесконечности. Подобное ощущение бесконечности встречается и в философских заметках Скрябина: «Я миг, излучающий вечность» [7, с. 343].

Мгновенное переживание всего исторического опыта человечества предполагал Скрябин в своей Мистерии. Мысль об одномоментном переживании прошлого и будущего пронизывает как лейтмотив философские записи композитора начала 1900-х гг. «Формы времени таковы, – пишет композитор, – что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее». «Глубокая вечность и бесконечное пространство, – читаем в другом месте, – есть построения вокруг божественного экстаза, есть его излучение – момент, излучающий вечность» [5, с. 65].

Эти философские установки выразились в особом переживании чувства времени: «...обостренно-нервное ощущение неповторимости убегающего момента вызывает стремление к его максимальному смысловому насыщению» [6, с. 7]. С одной стороны, присущая композитору гармоническая неустойчивость превращает произведение в некий бесконечный процесс, с другой стороны, происходит сжатие музыкальных событий, дающих ощущение одномоментности. Большой заряд экспрессии помещается в малую единицу времени. В этом и заключался эксперимент композитора со временем, особенно на позднем этапе творчества. Например, в «Причудливой поэме», ор. 45 «...сфера полета и самоутверждения духа сочетается с такой миниатюрностью размеров и стремительностью темпа, что время восприятия пьесы резко превышает время ее звучания» [5, с. 66]. Интересным временным ощущением обладает «Прелюдия № 2», ор. 74. По воспоминаниям Леонида Сабанеева, автор любил исполнять это произведение абсолютно размеренно, без каких-либо оттенков, считая, что прелюдия эта создает «...такое впечатление, точно она длится целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет...» [9, с. 313].

Основная специфика скрябинского хронотопа заключается в том, что перевод времени в пространство осуществляется за счет обратимости горизонтали в вертикаль и наоборот. Этот метод сам композитор назвал «гармониемелодия».

Гармониемелодия подразумевает структурное тождество горизонтали и вертикали: с одной стороны, она фактически раскладывает гармонию, превращая ее в мелодическую линию, с другой стороны, гармонически организует мелодическое движение, определяет зависимость мелодии от гармонии. Леонид Сабанеев писал об этом так: «...нет разницы между

мелодией и гармонией – это одно и то же» [9, с. 54]. Многие произведения Скрябина, особенно позднего периода, построены на постепенном «свертывании» мелодической горизонтали в сложную кристаллоподобную вертикаль, что является олицетворением микрообраза достигнутого всеединства.

Именно на чувстве всеединства и базировалось символическое переживание бесконечности. Для Скрябина же мысль о бесконечном и едином мире была источником экстаза, чувства блаженства и мощи. А экстаз, в свою очередь, означал слияние с миром, преодолевающее пространственно-временную ограниченность бытия. Сам композитор характеризовал свое изложение музыкального материала афоризмом: «Межпланетное пространство – вот синтез грандиозности с утончением, с предельной прозрачностью...» [9, с. 119].

Таким образом, форму скрябинского хронотопа можно определить как «форму пребывания в пространстве». Подобный хронотоп обуславливается историко-культурными процессами, так как «...на этом этапе исторической эволюции музыкальных хронотопов романтическое “бесконечное настоящее” наделяется особой – чисто символистской – остротой ощущения мгновения как бесконечности» [5, с. 68].

Для того, чтобы понять, как происходит перевод времени в пространство, Г. Гачев предлагает вникнуть в нотацию – запись музыки. Такты он ассоциирует с осью абсцисс, на которой обычно отлагается время, «t». А по вертикали нотного стана изображается движение звука снизу вверх и наоборот. Получается, что горизонталь – это мелодия, олицетворяющая время, а вертикаль – это гармония, олицетворяющая пространство. Также Г. Гачев выводит следующие уравнения: «Мелодия – Время, гармония – Пространство. Мелодия – душа, гармония – вещество. Мелодия – личность, гармония – строй общины, закон. Мелодия – Свобода, гармония – необходимость, правила...» [4, с. 73].

Отождествление координат времени с координатами пространства дает представление не только о композиторе, но и об эпохе, в которой этот композитор жил и творил: «...по партитурам, прочитав их как системы – матрицы графиков, – можно восстановить физику каждой эпохи и страны, и личные представления о строении Бытия, Космоса...» [4, с. 58]. Именно скрябинский хронотоп и стал воплощением представлений композитора о строении Бытия и Космоса.

Рассматривая скрябинское наследие в культурно-историческом контексте инверсионного типа социодинамики, необходимо прояснить, в чем заключалась дуальность творчества композитора и какой из двух полюсов расколотого общества отражала его музыка.

Результатом тяжелейшего кризиса в предреволюционной России стала резкая поляризация культуры и искусства. Одна часть передовой интеллигенции приняла сторону марксистско-ленинской философии, проповедуя лучшую жизнь путем революционных перемен. Другая половина видела пути к новой жизни в религии, искусстве, возвышенных идеалах, новой философии жизни. И те и другие жаждали перемен, в основе осуществления которых интерпретировался миф о спасительной катастрофе.

В атмосфере апокалиптических настроений оказался и Скрябин, чья творческая концепция сформировалась под влиянием философа-идеалиста С. Н. Трубецкого и мистической работы Е. Блаватской «Тайная доктрина». Результатом мистико-идеалистического мировоззрения стала солипсоидная картина мира, центром которого был человек-творец. А музыка этого творца (в его лице Скрябин видел себя), пробуждая колоссальную волю, должна была пересоздать вселенную и слиться с бесконечностью.

Исходя из философской концепции, лежащей в основе его творчества, Скрябин был весьма далек от политической жизни и революционной борьбы, поэтому мировоззренчески он, конечно, принадлежал к той части творческой элиты, которая видела пути к новой жизни в искусстве, философии, религии.

Однако, благодаря мощной энергии, которую излучает его музыка, сторонники марксистско-ленинских идей считали Скрябина глашатаем революции. Например, Г. В. Плеханов писал так: «Музыка его – грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и миросозерцании идеалиста-мистика» [7, с. 7]. А нарком просвещения А. В. Луначарский говорил о том, что пафос и порывы страсти, изображенные композитором, имели революционный характер: «В музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции...» [3, с. 6].

Таким образом, в музыкальном наследии Скрябина на уровне идей и образов сфокусировались оба полюса дуальной оппозиции. Биполярность творчества композитора и стала отражением эпохи в звуках. Возвращаясь к Скрябинскому хронотопу, отметим, что, являясь одним из средств музыкального выражения, он так же, как и все его творчество, обладает биполярностью.

Его мелодии (горизонталь) в виде тем воли, самоутверждения, преодоления и др. несут в себе колоссальный заряд энергии, эмоциональное и духовное напряжение, «антеевскую» силу, способную «преобразовать все человечество». Конечно, такая грандиозная сила духа и творческая мощь явно импонировала революционно настроенной интеллигенции.

А вот кристаллоподобная, сложная вертикаль, например, «прометеевское шестизвучие», больше выражала духовные стремления творческой элиты, видевшей преобразование общества в искусстве, религии, философии. Еще Л. Мазель отмечал у Скрябина экстраполяцию в область гармонии всеединства, что у младосимволистов означало соборность.

Поскольку все творчество Скрябина неотделимо от его философской концепции, каждый звук, интонация имеет высокую смысловую ценность. А. И. Николаева писала: «Во всем, на что направлен его творческий взгляд, он ищет духовную красоту и смысл» [6, с. 17].

Взаимобратимость горизонтали и вертикали и отражает осмысление одного полюса дуальной оппозиции через противоположный. Таким образом, метод «гармониемелодии», представляющий собой способ перевода времени в пространство и наоборот, стал той точкой в культурно-историческом процессе, которая сконцентрировала в себе идею поляризованного общества и осмысление полюсов друг через друга.

Подобная идейно-образная инверсия, прослеживаемая в творчестве Скрябина, и дала основание считать композитора, далекого от революционно-политической борьбы, «глашатаем революции». В грандиозных финалах своих симфонических произведений композитор, находясь на вершине творческого экстаза, вероятно, эмоционально и переживал перерождение человечества. А как раз об этом и мечтали революционные романтики.

В заключение хочется привести слова выдающегося музыковеда Игоря Бэлзы, который о Скрябине писал так: «Он обобщил громадный опыт художественного творчества человечества – начиная от античных мифов о титанах и кончая высокими освободительными стремлениями нового времени, подготовившими начало новой эпохи развития общества» [3, с. 174].

Список литературы

1. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1982. – 176 с.
4. Гачев Г. Д. Музыка и световая цивилизация. – М.: Вузовская книга, 1999. – 200 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исслед. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.

6. Николаева А. И. Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина. На примере произведений малой формы. – М.: Сов. композитор, 1983. – 103 с.
7. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 447 с.
8. Рябчевская Ж. А. Попытка адаптации модифицированного инверсионного цикла в русской музыкальной культуре // Культура как предмет комплексного исследования: региональный сборник научных трудов / КемГАКИ. – Кемерово: ООО Фирма «Полиграф», 2003. – Вып. 6. – С. 146–154.
9. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 400 с.
10. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов. – М., 1971. – 250 с.
11. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. – 2004. – № 3. – С. 156–163.

М. Е. Раменева

СИНЕСТЕЗИЯ КАК СПОСОБ МИРООЩУЩЕНИЯ

В психологии синестезии лежит уникальная возможность человеческой психики обладать дополнительными измерениями восприятия окружающего мира. При изучении художественного творчества под синестезией понимается построение художественного мира через образное воспроизведение совокупности чувств восприятий (зрительных, фонических, тактильных и др.)

Попытка найти поэтический эквивалент окружающей человека «сверхчувственной» вселенной находит отражение в теории соответствий французского символизма XIX в. (Верлен, Рембо). Употребление синестезии поэтами Серебряного века (И. Анненский, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, А. Белый) проистекает из желания расширить границы семантической сочетаемости. Поэты-символисты считали, что в предлагаемых ими формах «смешения чувств», конкретно «цветного слуха» («А – черный, И – как кровь» у А. Рембо; «флейты звук зоревый, голубой» у К. Бальмонта), заключается предвосхищение новой поэзии, нового искусства [2, с. 14–15].

Стремление найти гармонию во взаимодействии микро- и макрокосма восходит к мифологической традиции и впервые получило осмысление в античной эстетике (пифагорейцы, Платон). «В древнем мироощущении свет издавал звуки, мелодия излучала свет, цвета менялись, так как они были живыми, предметы были прозрачны и достаточно подвижны, чтобы перемешиваться и согласованно перемещаться в пространстве» (Банеляр). Межчувственный перенос, синестетическое сравнение –

это операция мышления, но оно относится к специфическому невербальному, чувственно-образному мышлению, поэтому именно искусство стало основным полигоном, где формируется синестезия [1, с. 30–31]. Данный акт синестетического мышления происходит зачастую на подсознательном уровне, на уровне архетипов, что возвращает нас к древним корням, в сферу мифологического сознания, когда основой мироощущения был синкретизм, который не был возможен без синестетического восприятия.

Почему писатели, художники обращаются к синестезии? Они пытаются отобразить мир в целом, представить его таким, каков он есть на самом деле, реанимировать целостное представление о мире. Подобные установки характерны прежде всего для эстетики модернизма. Однако в постмодернизме при сохранении интереса к синестезии ситуация изменяется.

Обратимся, например, к произведению П. Зюскинда «Парфюмер». Его герой Жан-Батист Гренуй не достигает гармонии. Почему это происходит? Гренуй объясняет все с рациональной точки зрения, особенно, когда говорит о самой красивой девушке, Лауре Риши: «И люди будут покорены, обезоружены перед волшебством этой девушки, и они не будут знать почему... В своей ограниченности они прославят ее заурядные черты – стройную фигуру, безупречный овал лица. У нее глаза, скажут они, как изумруды, а зубы – как жемчуг, а кожа гладкая, как слоновая кость... И все они не узнают, что очарованы не ее внешностью..., но единственно ее несравненным, царственным ароматом! Только он будет знать это – Гренуй!»[4, с. 180].

Другим людям и не надо знать секрет красоты этой девушки, что бы ею восхищаться, они видят, что она гармонична, чувствуют ее превосходство на подсознательном уровне. Гренуй же, знающий правду о ее красоте, не способен восхищаться ею. Он видит каждую часть ее образа в отдельности, знает им цену, но не способен увидеть гармонию целого. Люди чувствуют, что она гармонична, но не могут это объяснить. Да и надо ли?

Популярность синестезии как художественного метода в искусстве XX в. можно объяснить следующим образом. Синестетическое видение мира характерно для детей, особенно в раннем возрасте. При воспоминании они воспроизводят в памяти не сам предмет, а, например, музыку, которая звучала в момент его восприятия, или запах, окружавший его, т. е. практически полностью воссоздают окружающий мир. У взрослых чувства разграничены более четко: самостоятельными являются звуки, запахи, зрительная информация.

Примерно то же можно сказать о культуре. На ранних стадиях развития культуры основной характеристикой искусства является синкретичность, которая, как уже ранее упоминалось, невозможна без синестетического мировосприятия. Развиваясь и «взрослея», культура приходит к разделению искусств. Сейчас много споров по поводу кризиса современной культуры, путей ее развития. После краха рационалистического видения мира многие творческие люди пытаются обрести гармонию с помощью мира чувств. Современная культура – прежде всего чувственная культура. Отсюда столь частое обращение к синестезии в искусстве. Возможно, это и выход, однако, на наш взгляд, стоит задуматься, а не является ли это признаком того, что современная культура впадает в детство?

Список литературы

1. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Поэма огня. – Казань: Издательство КГУ, 1981.
2. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982.
3. Галеев Б. М. Светомузыка в системе искусств. – Казань: КГК, 1991.
4. Зюскинд П. Парфюмер. – М.: Азбука классика, 2000.
5. Лурия А. Р. Ощущение и восприятие. – М.: Наука, 1975.

Е. О. Гаврилов

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ МОДЕРНИЗМА В КОНТЕКСТЕ УТОПИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

Понятие «модернизм» в современном понимании предстает если не расплывчатым, то, по крайней мере, неоднозначным. Не удовлетворяясь узкими хронологическими и жанровыми рамками, исследователи находят типичные для этого феномена черты как в предшествующих культурных слоях, так и в нехарактерных стилях и направлениях. Например, среди сходных явлений часто называются эпоха Возрождения или романтизм [1, с. 652]. Такая экстраполяция понятия связана, скорее всего, с двумя обстоятельствами.

Первое представляет собой стремление увидеть за конкретными результатами творчества некий процесс, начало и окончание которого, очевидно, не совпадает с четко определенной хронологией тех или иных культурных явлений. Характерной в этом плане является фигура Ф. Ницше, философия которого объявляется своеобразным преддверием модернизма. Его творчество приобретает особое значение еще и в силу того, что оно одновременно признается и идейным истоком постмодер-

низма. Таким образом, строго детерминированный, по крайней мере, хронологически объект исследования, оказывается, подготовлен десятками, а то и сотнями лет развития, которое нельзя игнорировать.

Второе обстоятельство связано с пониманием модернизма как особого способа мышления, мировоззренческой установки. Тогда модернизм становится явлением весьма масштабным, символом любого обновления или протеста против устоявшихся норм, любого альтернативного способа существования или творчества. То есть любое антитрадиционное явление в истории человечества можно в той или иной мере отождествить с понятием «модернизм». В определенной мере здесь сказывается привычка подгонять факты истории под современные представления и стереотипы. Такое понимание модернизма и приводит к неопределенности термина, с одной стороны, а с другой – такие параллели позволяют связать отдаленные события человеческого существования, избежать дискретного видения исторического процесса, выявить существенные стороны социальных трансформаций.

Рассматривая модернизм как культурное направление первой половины XX в., мы отмечаем своеобразные черты, фиксирующие становление новых форм, например, в изобразительном искусстве или поэзии. Новизна оказывается превращенной в фетиш, основную цель творчества, а повторение рассматривается чуть ли не как злодеяние. С другой стороны, мы наблюдаем деятельность, направленную на разрушение канонов, атаку через образ и слово на устоявшуюся систему ценностей не только в отношении живописи, но и человеческого бытия вообще, вплоть до разрушения привычного языка и смысловых конструкций.

Именно этому экстремизму находят параллели в эпохе Возрождения, ставшей эпохой крушения старых авторитетов и ценностей и становления новых. Такие особенности духовной активности позволяют выделить черты универсализма в казалось бы не связанных событиях, явлениях, ведущих, в конечном счете, к изменению действительности.

То есть одной из черт, претендующих на роль универсальной связи событий, является антитрадиционный характер модернизма. Второй – становится формирование альтернативной системы ценностей, с которой сверяется и согласно которой корректируется действительность.

Рассмотрение модернизма в аспекте этих двух черт делает его составляющей частью более широкого пласта человеческой жизни, связанной с формированием и воплощением альтернативных мировоззренческих систем.

Сами по себе причины неудовлетворенности существующим порядком вещей, приводящей к его отрицанию, могут быть самыми разно-

образными. Возможно, уместно говорить о некоей устойчивой духовной потребности, лежащей в основе любого радикального несогласия. Внешне эта неудовлетворенность выражается в ощущении некоего тупика или кризиса. Прежние нормы существования и идеалы-цели, которым формально подчиняется поведение человека, вдруг оказываются лишены смысла, воспринимаются как факторы несвободы. Выливается это ощущение в радикальный протест против существующего образа жизни и всего того, что с ним связано. Заслуги предков уже не кажутся столь великими, какими они признавались прежде. И, наконец, итогом разочарования становится утверждение новых целей, ценностей, образа жизни.

Среди множества возможных способов трактовать эти универсальные черты модернизма и других схожих явлений наиболее адекватным, на наш взгляд, будет рассмотрение данных черт в контексте феномена утопического сознания. Упоминание утопического не означает введение в поле исследования отвлеченных фантазий или бредовых идей по поводу того, что все вокруг не так, как следует. Главное в утопическом сознании – это способность организовывать свою жизнь как реализацию не включенного в данную конкретную реальность смысла. А конкретная утопия или антиутопия как произведение литературы или как фантазия – лишь частный случай данной ориентации сознания. Способов воплощения идеала, то есть проявления утопического сознания, множество. Помимо проведения массовых акций, организации заговоров и переворотов, написания произведений происходит изменение языка, стандартов творчества, а в более широком смысле – канонов правильного, прекрасного, благого и совершенного. Таким образом, можно сказать, что осуществление утопии как некоей альтернативной реальности начинается, прежде всего, с реализации в поведении и результатах деятельности «утописта» системы знаков, демонстрирующих иную шкалу ценностей, одновременно деконструирующих систему смыслов социальной действительности. Особенно заметен этот процесс в переломные исторические моменты, когда активность одиночек или групп переплетается с массовыми движениями, либо во время масштабных конфликтов или катастроф.

Особенность феномена модернизма (периода 1890-х – 1960-х гг. XX в.) как репрезентанта утопического сознания и состоит в том, что атака на повседневность ведется не столько через экономическое или политическое обоснование нового мира или создание сложных теоретических конструкций должного, сколько путем смысловой подмены значений обыденной реальности значениями новой. Изменение знаков старого мира, имевших ранее второстепенное значение перед политической борьбой, становится здесь чуть ли не основным способом воздействия на повседневность.

Примером такого разрушения символов обыденности является произведение В. Хлебникова «Мы и дома» из цикла утопических фрагментов «Кол из будущего». Его можно рассматривать как тип, заключающий в себе характерные черты модернизма и одновременно демонстрирующий наиболее устойчивые признаки утопического. Произведение, представляющее проект города будущего, по форме можно отнести к утопическому очерку. Текст произведения носит декларативный характер, провозглашающий новый порядок как состоявшийся факт. Ключевым сюжетным мотивом статьи является преодоление отчуждения между человеком и искусственной средой, в результате чего возникает утопическая модель города как социально-биологического организма.

Как отмечает Ким Сонг Иль, в произведении практически не разработан сам момент преодоления дистанции между реальным и утопическим [2, с. 19]. Касается это замечание как способа осуществления утопии, так и проблемы совмещения старой и новой действительности. В статье сталкиваются две городские системы. Первая, традиционная, выступает в качестве образа зла. Дома настоящего называются автором «крысятниками». Жизнь в этих домах «очень мало отличается от быта одиночного заключения». Осуждается любое закрытое пространство. Неоднократно проводится параллель между частной жизнью человека, его жизнью в городе и положением заключенного. В старых городах, по мнению автора, нарушено соотношение дома и свободного пространства (которое было, например, у греков). Он пишет: «У улиц нет биения. Слитые улицы так же трудно смотрятся, как трудно читаются слова без промежутков и выговариваются слова без ударений. Нужна разорванная улица с ударением в высоте зданий. Этим колебанием в дыхании камня». Далее об облике домов: в них «близкая поверхность похищена неразберихой окон, подробностями водосточных труб, мелкими глупостями узоров, дребеденью... Современный доходный дом растет из замка; но замки стояли особняком... А здесь, сплюсненные общими стенами, отняв друг от друга кругозор, сдавленные в икру улицы, – чем они стали с их прыгающим узором окон...» [3, с. 596–597].

Не отрицая напрямую государства, не требуя конституции и восьмичасового рабочего дня, автор в нескольких предложениях демонстрирует несостоятельность и вырождение окружающего его общества, которое многими людьми воспринимается как естественное. Архитектура и нетрадиционный язык становится не только выражением протеста, но и способом создания образа нового мира. Создавая городские ландшафты, живописуя дома будущего, автор опрокидывает традиционные представления о градостроительстве и положении человека в искусственной среде.

Укажем теперь черты лучшего мира. Крыши в городе будущего становятся главным архитектурным украшением и местом скопления людей. Изменяется и «ось» города. Дома теперь будут «стоять», а не «лежать». Поднимаются и улицы – они стали мостами, соединяющими крыши. Человек вырвался из плена улиц. Граждане также выводятся из-под власти домовладельцев и домов [3, с. 599].

Теперь обратимся к конструктивным особенностям новых домов, которые изменят жизнь человека и освободят его. Основным материалом для зданий станет металл и стекло. Металл создает каркас, красота которого будет заключаться не в отделке, а в изяществе конструктивных деталей («скелете» дома). Место стационарных квартир займут стеклянные ячейки, сравниваемые автором с клетками живого организма. Эти ячейки подвижны и могут с помощью различных средств путешествовать из дома в дом. Здания соединены, служат опорами для улиц и образуют систему, которую Хлебников сравнивает с природой высшего порядка. Сами дома изображаются в виде растений.

Вся картина дополняется авторской терминологией, где современное автору общество именуется «прошлецами», новый человек называется «будетлянином», животные уравниваются в правах с людьми, а сам человек обретает способность летать.

Нарисованная В. Хлебниковым фантастическая картина не является предложением по усовершенствованию жилищных условий или статьей по архитектуре. Происходит атака на стереотипы восприятия действительности, а новая реальность утверждается сразу, без перехода. Перед человеком раскрывается иная форма существования, поднимающая его на новый уровень. Естественной оказывается мысль о полете. Новая жизнь связывается с идеей свободы, красоты, гармонии. Идея нового общества напрямую связывается с идеей нового быта. Автор не берет в расчет желание или нежелание людей жить по-новому. Новый мир утверждается им как единственный выход из травмирующей реальности настоящего. Языковая игра и смешение времен (прошлого, настоящего и будущего) делают образ зримым, естественным, безусловным.

Рассмотренное произведение кажется нам новаторским не только с точки зрения развития культуры, но и с точки зрения развития утопического сознания. В нем битва идет не за принятие закона или политическое решение, а за человеческую мысль, за ее раскрепощение и освобождение. И средства борьбы избираются не политические. Идеал, воплощенный в произведении «Мы и дома», побеждает, прежде всего, в языковой реальности и с этого плацдарма атакует обыденный мир. Эта утопия является свидетельством оптимистического настроения, веры в человеческие

способности, их безграничность. Следующим шагом в развитии утопии модернизма станет создание тоталитарных идеологий и атрибутики антиутопий (например, Е. Замятина) и, наконец, столь привлекательных для нас, завораживающих рекламных образов.

Список литературы

1. Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: Харвест, 2001. – 1312 с.
2. Ким Сонг Иль. Русская литературная утопия первой четверти XX века: автореф. – СПб., 1998. – 24 с.
3. Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – 736 с.

О. Э. Терехов

ИДЕОЛОГИЯ КОНСЕРВАТИВНОГО МОДЕРНА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ЮНГЕРА

Творчество немецкого писателя, философа, публициста, одного из духовных лидеров «консервативной революции» в Веймарской Германии Эрнста Юнгера (1895–1998) уже не одно десятилетие находится в центре внимания современных интеллектуальных дискуссий. Фигура Юнгера во многих отношениях является ключевой для понимания процессов, проходивших в духовной и культурной жизни Запада XX столетия, особенно в наиболее трагический период его истории – между двумя мировыми войнами. Творчество Юнгера – это философский эпос модерна, вобравший в себя литературу, философию, историю и мифологию. Юнгера по праву считают певцом нового понимания мира и человека.

Актуальность интеллектуального наследия Юнгера заключается еще и в том, что он дал глубокую философскую оценку идеологическим последствиям модерна с точки зрения их философско-исторических и социально-философских перспектив развития. В этом отношении философская эссеистика и публицистика Юнгера не менее значимы, чем его литературное творчество. Он стремился выявить как позитивное, так и негативное влияние модерна на общественное сознание. Анализ и критика различных политических проектов модерна стали важной чертой творчества Юнгера как диагноста эпохи. Но он, вероятно, так и остался бы в ряду многочисленных диагностов модерна, если бы не предпринял попытку сформулировать собственный идеологический и философский проект видения современного общества.

Говоря о политических взглядах Юнгера, следует помнить, что эпоха модерна разрушила традиционные идеологические барьеры. Левое политическое сознание органично перетекало в правое и наоборот. Крах традиционных буржуазных ценностей в ходе Первой мировой войны привел к революции нигилизма, которая разрушила существовавшие общественные и моральные устои. В Германии, стране, проигравшей войну, дух нигилизма чувствовался особенно остро. В существовавших условиях необходимо было найти адекватные и современные идеологические средства для того, чтобы противостоять духовному и политическому распаду общества. Таким средством стала, как известно, «консервативная революция» – парадоксальное идеологическое изобретение немецкого консерватизма эпохи модерна. Юнгер играл в ней одну из ведущих ролей. В философской эссеистике и публицистике 1920 – начала 30-х гг. он с позиции «революционного консерватора» подверг тщательному критическому рассмотрению духовную и политическую ситуацию эпохи революции нигилизма и модерна.

Юнгер понимал модерн как век форсированного и все более ускользающего прогресса. Первая мировая война была осознана им как центральное событие модерна, как событие, определившее облик всей эпохи. Технологический прогресс, достижения которого были в полной мере продемонстрированы на полях сражений, стал, по мнению Юнгера, кульминацией и логическим завершением новых модернистских ценностей, основанных на принципах рациональности и науки. Он считал, что в самом историческом явлении войны на карту были поставлены ценности прогресса, цивилизации и разума. Однако Юнгер осуждал лицемерие западных стран, которые якобы под знаменем прогресса вели сражения с Германией. Проигравшая Германия была достойна лучшей участи, чем получила в действительности.

Юнгер задавался вопросом, какие лозунги следует написать на знаменах немецкой истории и культуры, чтобы вывести Германию из состояния тяжелейшего морально-психологического шока, связанного с военным поражением. В качестве идеала, способного сплотить народ, Юнгеру виделся идеал нации. Но это был видоизмененный идеал нации, основанный на новом национализме, который отличался от традиционного. Если старый национализм ориентировался на традиционные культурные ценности и национальный суверенитет, то новый национализм, родившийся в годы Первой мировой войны, отстаивал идею создания авторитарного государства. Ему было присуще стремление к слиянию всех социальных групп в единую нацию и повышенная эмоциональность в восприятии окружающей действительности. Его цен-

ности не нуждались в рациональном обосновании, ибо знание лишь ослабляет первозданную жизнь. В новом национализме Юнгера присутствует желание вернуться к некоей целостности, уничтоженной войной и революцией нигилизма.

Юнгера, как патриота и националиста, не устраивал ни либеральный, ни левый политический проект модерна, ценности традиционного германского консерватизма также казались ему безнадежно устаревшими. В ожесточенных интеллектуальных битвах времен Веймарской республики Юнгер выступал как один из видных апологетов нового национализма.

Важнейшей категорией «консервативно революционного» идеологического проекта Юнгера становится категория «тотальной мобилизации». Война поставила под сомнение прежние ценности и очистила дорогу к образованию нового государства, отвечавшего вызовам современного технизированного мира. Такое государство должно, по мысли Юнгера, основываться на тотальной мобилизации, под которой он понимал мобилизацию всех духовных и материальных ресурсов общества. Соответственно, тотальная мобилизация была возможна только в тотальном государстве. Тотальное государство, в отличие от традиционного, должно распространить сферы своего влияния не только на политическую и технико-экономическую области, но и на социальную и ментальную сферы жизни граждан. Таким образом, согласно Юнгеру, для того, чтобы сохранить общественное равновесие в условиях ускоряющегося исторического темпа динамики модерна, необходимо создать тотальное государство и провести тотальную мобилизацию.

Но кто способен осуществить этот грандиозный политический проект модерна? Кто является подлинным историческим субъектом эпохи модерна? Модерн требовал субъекта, который на уровне рефлексов был бы уверен в своей сращенности с прогрессом. Промежуточным историческим субъектом, который, по мнению Юнгера, воплощал в себе черты нового человека модерна, являлся тип Солдата. Он родом из прошлого, из более ранних времен и, скорее, входит в модерн, чем принадлежит ему. Тип Солдата возникает в идеологии консервативного модернизма Юнгера как образ первого героя модерна в начавшемся процессе тотальной мобилизации Запада в ходе Первой мировой войны. Юнгер смог создать героический образ Солдата, свободный от традиционного национализма.

Но подлинным героем модерна, воплощением его мифической сущности выступает Рабочий. Юнгерский Рабочий не имеет ничего общего ни с рабочим в обычном смысле этого слова, ни с рабочим движением. Рабочий в понимании Юнгера – не социологическая, а метафизическая

величина. Рабочий – это порождение массового общества модерна. Современность определялась Юнгером как этап перехода от эры бюргера (буржуа) к эре Рабочего. Смене эпох предшествует разрушение фундамента, на котором покоилась система бюргерских ценностей. Тип буржуазного индивидуума во всем его многообразии замещается унифицированным типом Рабочего. Только Рабочий, вооруженный новейшими техническими знаниями и на метафизическом уровне встроенный в модерн, готов к осуществлению проекта тотальной мобилизации.

Итак, согласно Юнгеру, современное состояние (общества, государства, культуры и т. д.) является разрушением изначальной целостности, которую требуется восстановить. Идеология консервативного модернизма Юнгера представляла собой попытку радикального варианта выхода из кризиса европейской субъективности. Она универсальна, как все общественные проекты периода рефлексивной модернизации. Она претендует на то, чтобы стать фундаментом нового миропорядка, и стремится заново оформить человеческую повседневность. Политические, философско-исторические и социально-философские взгляды Юнгера – это ответ на общеевропейский кризис модерна между двумя мировыми войнами, в котором типологизируется мировоззренческий и социальный кризис и предлагается утопически-модернистский вариант решения. Значимость консервативно-модернистского проекта Юнгера возросла после 1929 г., когда начался крах Веймарской республики. Пришедшие в 1933 г. к власти национал-социалисты приступили к формированию тотального государства и осуществлению тотальной мобилизации.

В. Ю. Кандинская

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОРГАНИЗАЦИИ БОГЕМЫ КАК КУЛЬТУРНОГО СООБЩЕСТВА

Богема представляет собой особое интеллектуальное сообщество, которое трудно вписывается в некое предустановленное, иерархически организованное и вневременное объединение. Многочисленные источники сообщают о существовании богемных объединений в Европе и России конца XIX – XX вв. Вместе с тем, сведения о них скудны, отрывочны, а порой просто случайны. Эти обстоятельства объясняют теоретическую неопределенность при рассмотрении указанного феномена как в культурологии, так и в других гуманитарных дисциплинах. Философское освещение проблемы организации богемы как сообщества нашло отражение

в эссе О. Аронсона «Богема: опыт сообщества» [1]. С одной стороны, исследование автора вносит существенный вклад в определение феномена богемы, с другой – оно достаточно противоречиво по содержанию и оставляет чувство недосказанности.

Первоначально богемцами называли в Париже начала XIX в. цыган (по некоторым данным – румын), пришедших из Восточной Европы (слово *bohème* происходит от названия области в Чехии – Богемия). Слово имело уничижительный оттенок и выражало негативное отношение местных жителей к заселившим город кочевникам. Впоследствии французы стали отождествлять богему с городскими низами, мелкими ворами, фокусниками и другими деклассированными элементами, не имеющими устойчивого обеспечения и ведущими беспорядочный образ жизни. Официальным документом, засвидетельствовавшим существование богемы как особой группы, стал вышедший в 1845 г. роман Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», после которого за богемой закрепляется собственно художественная и артистическая среда. Однако сохраняется вопрос о причастности богемы к социальному объединению. Если допустить, что богема – социальная группа, то следует указать на отсутствие критериев, по которым возможно установить заложенный в ней принцип общности. Границы данного сообщества размыты, у богемы нет определенного локуса в социуме, она не связана корпоративными узами. «Если богема – какая-то социальная группа, то весьма странная, поскольку совершенно не ясны правила, по которым мы могли бы установить, попадает индивид или не попадает в эту группу» [1, с. 7]. «Социальность» обычно определяется через принадлежность к легитимной деятельности – труду, работе, которые контрадикторны праздности. С этой точки зрения богему также нельзя идентифицировать через признак легитимности, так как праздность, бесцельность существования здесь наделяются аксиологическим смыслом. Как видно, богемное сообщество характеризуется отсутствием системных свойств, присущих любому социальному объединению, следовательно, построение системной модели названного культурного объекта проблематично.

В качестве основания концептуализации представлений о богеме, вероятно, должно выступать понятие «культура», которое, как известно, характеризуется полисемантической. Если рассматривать культуру как сложную систему духовных ценностей, то, согласно аксиологическому подходу, «каждый вид деятельности воспринимается как культурно значимый, если он ценностно ориентирован» [4, с. 40]. По мысли неокантианца Г. Риккерта, ценности связаны с действительностью в двух аспектах. С одной стороны, ценности могут присоединиться к объекту, и тогда

он станет благом; с другой – они могут быть связаны с актом субъекта таким образом, что сам акт становится оценкой [3]. На наш взгляд, богема – уникальное транслокальное культурное сообщество, объединяющее определенную часть творческой интеллигенции с разным культурным и духовным опытом, которая своим мышлением, действиями, поведением создает ценностное поле. В состав последнего входят такие аксиологически наполненные компоненты, как стиль жизни, коммуникативная среда, результаты творческой деятельности.

Аксиологическая специфика богемы проявляется уже на первоначальном этапе ее становления. О. Аронсон указывает причины возникновения данного культурного сообщества, ссылаясь на работы К. Маркса, Г. Тарда, В. Беньямина. Одной из них является Великая французская буржуазная революция 1789 г., проходившая под лозунгом «Свобода! Равенство! Братство!» и кардинально изменившая характер и структуру общества. Аронсон пишет, что богема – это братство, но не как сила, а как иллюзия, в которой имеют хождение совсем другие ценности. Не личность, но общность, в которой личность стирается, праздность, порождающая свободу в бедности. Не право, но пренебрежение правом, способность быть ответственным не только перед писанным законом [1]. В данном случае автор считает, что стремление к идеалам общности и свободы определило появление богемы в рамках городского пространства. Мы полагаем, что с приходом к власти буржуазии большая часть творческой интеллигенции утратила свою легитимность, институционализированность, т. к. искусство, ранее востребованное аристократией (достаточно вспомнить объединение творческих людей вокруг Лоренцо и Козимо Медичи), оказалось не понятым буржуазией. В результате возник вакуум, который заполнился новой стратой – богемой, не желающей существовать по законам буржуазного общества, где главными ценностями являются деньги, товары, потребление. Тем самым богемное сообщество, являясь составной частью господствующей системы, сознательно (не радикально!) отказывается от доминирующих в ней ценностей, названных Марксом «товарным фетишизмом», противопоставляя им самоценности, которые ценны сами по себе, а не потому, что служат средством для достижения каких-либо иных ценностей. М. Мамардашвили определяет их как «вещи, производящие сами себя» [5, с. 63].

Важнейшим ценностно-смысловым основанием богемного сообщества является индивидуальная свобода. «Для чего нужна свобода, и что она? Свобода ничего не производит, да и определить ее как предмет нельзя. Свобода производит только свободу, большую свободу. А уж затем она – условие других вещей, которые может сделать свободный человек»

[5, с. 63]. В богеме реализуется такая модель бытия, в которой свобода не связана с политическими и экономическими реалиями, а имеет онтологически-экзистенциальный статус для индивидов, входящих в состав данного культурного типа. Возникает парадоксальная ситуация. С одной стороны, богема как сообщество подразумевает некую степень коллективности, совместности, единства «мы». С другой стороны, богема – собрание автономных индивидуальностей, каждая из которых избегает отнесенности к «мы». Возможно, если не противопоставлять индивидуальное коллективному, богемное объединение – это специфический культурный текст в рамках городского пространства, который не растворяет составляющие его элементы в некоем возвышенном единстве, а напротив, позволяет частным существованиям быть открытыми для принятия индивидуальности, инаковости другого.

Являясь композиционной неповторимостью, богемное сообщество обладает своим сочетанием составляющих его культурных форм. Обратимся к наиболее значимым из них – стилю жизни и языку.

В социологии основным механизмом стилеобразования считается ценностный выбор (как осознанный, так и опосредованный). Свобода как высшая ценность определяет стиль богемной жизни. Для него характерно нарушение определенных форм, устоев и социальных условностей. Например, П. Пикассо предпочитал жить в полунищенской обстановке барака «Баго-Лявуар», несмотря на то, что его заработки позволяли переменить это помещение на более комфортабельное. Мольберт и подрамник, продавленный диван, керосиновая лампа, умывальный таз и кувшин на табуретке – так описывают биографы мастерскую художника [2]. Жизнь А. Модильяни (сына и внука банкиров) – пример сознательной пространственной незакрепленности в обществе, «бездомного бродяжничества». Как видно, существование вне категорий бедности и богатства – своеобразный внутренний протест против традиционных ценностей социума, нежелание быть его частью.

Язык богемы – одно из наиболее устойчивых понятий, а главное – одна из очевидных, осязаемых данностей последней. Однако Аронсон пишет про «постоянно сохраняющийся, слабый вызов» богемы, который будто бы выражается «не в языке» [1, с. 20]. Богеме не свойственно стремление к избыточной раскрашенности и богатству речи. Однако во все времена она характеризовалась сочинением своих коммуникативных систем, собственных шифров общения. Сленг богемы – знак принадлежности, возможно, не посвященности, но связи с ней, взаимопонимания.

Подводя итоги, можно констатировать, что идейная специфика богемы как культурного сообщества базируется на категории «свободы»,

понимаемой в ценностном контексте. Это позволяет нам утверждать, что богема – феномен транскультурный, включающий представителей творческой интеллигенции с разным духовным и культурным опытом, которая своим мышлением, действиями, поведением создает ценностное поле. Оформившись в период авангардной культуры, она придала последней черты целостной системы. Авангард пережил расцвет, а богема существует по сей день как специфическая культурная форма. Таким образом, ценностная константа позволяет богеме оставаться частью современной культуры.

Список литературы

1. Аронсон О. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности) / О. Аронсон. – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 96 с.
2. Герман М. Парижская школа / М. Герман. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – 272 с.
3. Гуревич П. С. Философия культуры: учеб. пособие / П. С. Гуревич. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 288 с.
4. Культурология: учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М.: Высшее образование, 2005. – 566 с.
5. Мамардашвили М. Как я понимаю философию / М. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1990. – 365 с.

Н. С. Бубенчикова

КРЕАТИВНОСТЬ КАК ПРЕДЕЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ АВАНГАРДА 1920-х гг.)

Вопросы, связанные с определением характеристики креативной способности человека, рассматривались философами во все времена, но особенно остро они ставились в периоды, связанные с отходом от классических, устойчивых ценностей, норм. В неклассической культурфилософии креативность – это высшая созидательная способность, тесно связанная со способностями сознания и определяющая феномен творчества, это предельное основание творчества. Одним из первых исследователей проблемы неклассического теоретического осмысления понятия креативности был Ф. Ницше. Креативность, по мысли Ф. Ницше, представляет собой созидательную способность особого рода и влечет за собой новый этап развития человечества. Кроме того, философ очертил круг проблем, связанных с овладением этой способностью. Французский философ-иррационалист А. Бергсон исследовал процессуальные аспекты креа-

тивности. В его концепции креативность выступала сверхвозможностью человеческого сознания и естественным эволюционным процессом.

Трансцендентная контекстуальность образа человека творящего, вытекающая из определения креативности, обуславливает два способа его понимания. Согласно первому, человек творящий – произведение Бога, а потому данные Богом способности (в том числе способность к творчеству) направлены на постижение Божьего замысла. Любые сомнения в правильности миропорядка, установленного Богом, и претензии на переустройство мира влекут за собой жестокое наказание. История знает много примеров судебных разбирательств с возможностью вынесения смертного приговора за высказывание идей, подрывающих привычное мироустройство, самыми известными из которых являлись суды инквизиции.

Подобная точка зрения была синтезирована в теорию трансцендентальной субъективности, основу которой заложил И. Кант. Согласно ей человек творящий является трансцендентальным субъектом, а целью творческого акта является приобщение к абсолютному знанию. Исследователь трансцендентализма в западноевропейской философии С. П. Галенко определяет функции трансцендентального субъекта таким образом: «В отличие от трансцендентного субъекта Бога, создающего трансцендентный мир и задающего его законы, трансцендентальный субъект имеет вполне очевидные культуртрегерские функции: он не только растолковывает людям заповеди высших инстанций, он и устанавливает определенный социальный порядок, внедряет в человеческое общество начала культуры и нравственности, приобщая тем самым человека к цивилизованному состоянию... Их основная задача состоит в создании общей связи между Богом и человеком, а также в установлении некоего промежуточного срединного состояния между любыми крайностями» [1, с. 49–50]. Таким образом, трансцендентальный субъект является посредником между высшими силами и человеком. Следовательно, сам трансцендентальный субъект причастен высшему замыслу, в чем и заключается его отличие от обычного человека. Примером этого утверждения может служить традиция иконописи на Руси, согласно которой иконописцем может быть только духовно чистый человек.

Другая точка зрения основывается на утверждении богоподобия человека. Поскольку человек создан по подобию Божьему, креативный акт человека творящего подобен Божественному акту творения. Другими словами, человек волен проектировать мироустройство, соглашаясь с Божьими законами или отрицая их. Таким образом, мир представляет собой комплекс равноправных, но разнонаправленных креативных усилий. Именно сосубъектность Богу позволяет назвать способность к творчеству креативностью, по аналогии с креационизмом, теософским учением о

возникновении мира. Данный подход к творчеству стал возможен после известной секуляризации общественной жизни, произошедшей в Европе в XVII–XVIII в. Исторические события XIX–XX вв. являлись, по сути, проектами переустройства мира, подтверждая ценность развития в человеке креативной способности.

Однако, чтобы достичь сосубъектных отношений с Богом, необходимо пройти определенный путь обретения свободы, наиболее точно описанный в работах Ф. Ницше. Свобода, по Ф. Ницше, – бестрансцендентная основанность на самом себе и жизнь самим собой. Процесс достижения свободы негативен, так как он отрицает, ломает и ниспровергает, но будущее, заключающееся в свободе созидания, оправдывает средства ее достижения. В первой речи Заратустры, рассуждая о трех превращениях духа, Ф. Ницше писал: «Завоевать себе свободу и священное Нет даже перед долгом – для этого, братья мои, нужно стать львом» [3, с. 75].

Средством достижения свободы является отказ от предустановленного миропорядка, в который входят, кроме иерархических отношений «Бог – человек», традиционные представления о нравственности и христианской морали. По мнению Ф. Ницше, от принципов христианской морали следует отказаться потому, что они противны природе человека и являются фактором, сдерживающим развитие человека. Устами Заратустры Ф. Ницше вопрошал у человека: «Можешь ли ты дать себе свое добро и свое зло и навесить на себя свою волю и закон? Можешь ли ты быть сам своим судьей и мстителем своего закона?» [3, с. 203]. И сам отвечает: «...сама жизнь принуждает нас устанавливать ценности, сама жизнь ценит через нас, когда мы определяем ценности... Отсюда следует, что и та противоестественная мораль... есть лишь оценка, производимая жизнью» [33, с. 475].

Идеи ницшеанской свободы, отказ от христианской морали в залог индивидуального совершенствования были популярны в России конца XIX в., в том числе среди идеологов большевизма – С. Вольского, А. Богданова, Л. Троцкого и деятелей искусства послереволюционной поры – М. Горького, А. Луначарского, В. Мейерхольда. Первые, поддавшись соблазну ницшеанской игры духа, разрабатывали и воплощали проекты переустройства общества, вторые проводили эксперименты с художественной формой в литературе, живописи и театре. Примечательно, что в 1906 г. М. Горьким, А. Луначарским, А. Богдановым было создано философско-этическое движение богостроительства. Богостроители провозгласили коллективистского сверхчеловека высшей ценностью, а социализм – новой пролетарской религией. Согласно их установке, коллективный креативный процесс наделялся особым значением и должен был служить идеалам революции. Однако это движение не получило широкого одобрения

и прекратило свое существование в 1910 г., частично реализовавшись в программе литературно-просветительской организации Пролеткульт, которая впоследствии стала платформой производственного искусства.

Переходя к исследованию некоторых художественных практик, необходимо обозначить контуры исторических форм выражения креативного процесса, из которых наиболее рельефно выглядят жизнестроительные проекты-утопии начала XX в. и деконструктивизм второй половины XX века. Если представители первой формы выражения креативности в создании проекта мироустройства ориентировались на крайнюю новацию, то вторые конструируют собственный мир из уже имеющихся фрагментов реальности. Однако для обеих форм свойственен синтетический характер, подразумевающий преобладание и соединение прикладных видов искусства, таких как кино, театр, декоративно-прикладное искусство. Исследователь проблемы соотношения рутинной и творческой деятельности И. Т. Касавин объясняет предпочтение творческими субъектами именно этих видов искусств возможностью осуществления культурной миграции в рамках одного произведения [4, с. 359].

Среди жизнестроительных проектов представляет интерес производственное искусство, разработанное российскими художниками-конструктивистами в 1920-е гг. Опуская социальную значимость и конъюнктурность производственного искусства, главной целью художников-производственников было выполнение высшей креативной функции в новом обществе. Художники, изъявившие желание принять участие в производственном движении, подспудно обязались быть культурными мессиями для пролетариата. В условиях воинственного атеизма подобное обязательство можно расценить как бестрансцендентное креативное усилие. Рассуждая о влиянии интеллигенции на развитие российского государства в 1920-е гг., исследователь художественной жизни России первой половины XX в. В. С. Манин пишет: «Укрепив свое общественное положение и доказав способность к инициативному труду, техническая и научная интеллигенция, неизмеримо выросшая и численно, и качественно, все более определенно заявляла обоснованную претензию на ведущее место в обществе. Таким образом, сформировалась социальная группировка, все более настойчиво выказывающая специфические культурные интересы, которые могли удовлетворить другие категории трудящихся, в первую очередь, производители гуманитарной культуры» [5, с. 19].

Другим признаком креативности проекта производственничества является парадоксальность творческого решения. То есть принципы созидательности, используемые конструктивистами, не повторяют, а скорее опровергают традиционные художественные методы и имеющиеся законы мироустройства. В этом смысле художественной базой конструктивизма

стал традиционный для авангарда кубистический принцип формообразования. Зародившийся на рубеже веков как альтернатива реалистическому искусству, в 1920-е гг. авангардизм продолжает борьбу с реализмом, но уже в статусе официального искусства. Используя кубистический принцип формообразования, конструктивисты создают предметы новой вещественности: мебель, посуду, одежду, формируя тем самым новую эстетику. Особое место в процессе внедрения новой эстетики занимали театральные постановки В. Э. Мейерхольда, решенные в конструктивистском духе. Спектакли В. Э. Мейерхольда предлагали зрителю конструкцию футуристической реальности, демонстрируя не только бытовые условия и межличностные отношения, но и мировоззрение человека будущего.

Примером отрицания предустановленного миропорядка может служить творчество В. Е. Татлина. Проектируя башню III Интернационала, художник так ломает форму спирали башни, что возникает угроза ее устойчивости. Кроме того, В. Е. Татлин спорит с законом притяжения, помещая внутрь башни три объема – куб, конус и цилиндр, подвешенные к верхней точке спирали. Другой его проект – «Летатлин» – представляет собой не просто трехмерный артефакт, а скорее мечту художника – дать каждому человеку возможность летать. Очевидно, что искусство авангарда 1920-х гг. поразительным образом аккумулировало в себе эксперимент и свободу, новые технологии и традиции станкового искусства. Формируя новое содержание художественной культуры, художники и представители властных структур сошлись на формуле «искусство как изобретение». В. С. Манин так комментирует изобретательский дух авангардизма: «Мотив изобретения динамизировал искусство, придавая ему интеллектуальные оттенки, утверждая мысль о бесконечном обновлении форм, видов и функций искусства» [5, с. 29].

Следующий аспект, свидетельствующий о специфической креативности производственного движения, – поиск меры. Попытки найти новый эталон для оценки того или иного явления указывают на стабилизационный период развития креативности, следующий за этапом освобождения от привычных норм. С одной стороны, несмотря на социальный пафос творчества конструктивистов, их произведения оказались не соразмерны миру, что объясняет их неуспех у широкой публики. Проект прозодежды так и остался на стадии эксперимента, разработки в области скульптуры и архитектуры также не были реализованы. С другой стороны, 1920-е гг. стали для авангарда периодом институализации. В этот период организовывают образовательные учреждения, где главной целью выступает формирование у студентов навыков конструирования и прикладного проектирования. На 1920-е гг. приходится становление авторских художест-

венных школ и поиск авангардистами «наибольшего общего знаменателя», который происходил в результате межнациональной коммуникации и теоретических изысканий художников.

Неотъемлемым признаком креативности творческой формы выражения становится ее процессуальность, о которой говорил еще А. Бергсон. В художественной культуре авангарда 1920-х гг. процессуальность проявилась двояко: в интенсивности индивидуального творческого пути художника и динамике художественных произведений. Например, интенсивность творческого пути К. Малевича известный искусствовед М. Герман охарактеризовал так: «недолгие увлечения Малевича – набидами, в частности Боннаром, короткая дань модерну, символизму, даже фовизму – не более чем обязательные этапы художника начала века на пути к себе» [6, с. 202]. А динамический характер художественного произведения стал базисной метафорой выражения идей производственного искусства.

Резюмируя вышеизложенное, следует сформулировать определение и основные признаки креативности. Фундаментальные труды Ф. Ницше и А. Бергсона, а также последующая разработка некоторых аспектов креативности позволяют сформулировать ее определение таким образом. Креативность – сущностная характеристика творящего. Это высшая созидательная способность, тесно связанная со способностями сознания и определяющая феномен творчества. Это предельное основание творческой способности, наличие которого позволяет творцу примеривать на себя образ трансцендентного субъекта – Бога.

1. Путь достижения креативности лежит через обретение свободы от предустановленного миропорядка (иерархических отношений «Бог – человек» и традиционных нравственных законов). Обретение свободы носит индивидуальный характер и происходит во внутреннем мире человека.

2. Проявления креативности имеют исторические формы выражения; неклассический период развития культуры и искусства актуализирует усиление динамики креативности.

3. Главный фактор наличия креативности – парадоксальность творческого решения, поскольку именно парадоксальность гарантирует не тождественность предустановленному миропорядку.

4. Наличие процессуальности также свидетельствует о креативности. Понятие процессуальности многозначно и может проявляться в интенсивности индивидуального творческого пути художника и динамике художественных произведений.

5. Поиск новой меры является свидетельством стабилизационного периода развития креативности, который естественным образом следует за этапом освобождения от предустановленных норм.

Список литературы

1. Галенко С. П. Идея трансцендирования в западноевропейской философии // Историко-философский ежегодник 1992. – М.: Наука, 1994. – С. 46 – 65.
2. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом // Ницше Ф. Собрание сочинений. – М.: Издательство АСТ, 2004. – С. 447–535.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Собрание сочинений. – М.: Издательство АСТ, 2004. – С. 159–411.
4. Касавин И. Т. Миграция. Креативность // Проблемы неклассической теории познания. – СПб.: РХГИ, 1998. – 408 с.
5. Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 264 с.
6. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.

Э. М. Афанасьева, Е. О. Шлемина

ОБРЯДОВАЯ ОСНОВА ПОЭМЫ А. ВОЗНЕСЕНСКОГО «АВОСЬ!»

Поэма А. Вознесенского «Авось!» написана в 1970 г. и в большей степени оказалась осмысленна в контексте сценической постановки «Юноны и Авось» (премьера – 1981 г. в театре Ленинского комсомола), чем в изначальном литературном варианте. В основе произведения лежит историческое событие – первое кругосветное путешествие россиян (1803–1806). Организацию и руководство этой экспедицией осуществлял Н. П. Резанов. Ее часто называют экспедицией Крузенштерна, хотя Крузенштерн был подчиненным Резанова. В Сан-Франциско Резанов прибыл уже без него, имел под началом офицеров Г. И. Давыдова (командир корабля «Авось») и Н. А. Хвостова (командир «Юноны») [8, с. 84–114]. В предисловии к первой публикации поэмы Вознесенский описывает этот исторический факт: «Действительный камергер, создатель японского словаря, мечтательный коллега и знакомец Державина и Дмитриева, одержимый бешеной идеей, измученный бурями, добрался до Калифорнии. Команда голодала. <...> Был апрель. В Сан-Франциско, надев парадный мундир, Резанов пленяет Кончу Аргуэльо (или Консепсию), прелестную дочь коменданта города. Повторяю, был апрель. Они обручились. Внезапная гибель Резанова помешала свадьбе. Конча постриглась в монахини. Так появилась первая монахиня в Калифорнии» [4, с. 3]. Историческая канва полностью сохраняется Вознесенским, вплоть до введения фактов, закрепленных в реально существующих документах, и монашеского пострига Консепсион (Maria de la Concepcion Marcella), который произошел в 1851 г. [8, с. 113].

Авторский подзаголовок к поэме («Описание в сентиментальных документах, стихах и молитвах славных злочючений Действительно-го Камер-Герра Николая Резанова...») создает многослойный контекст ее содержания. «Стихи», «молитвы» и «документы» восходят к разным сферам человеческого самосознания и мировосприятия. Стихи соотносятся со сферой творчества, культурой; это – явление высшей творческой самореализации. Через молитву происходит приобщение к сфере сакрального, божественного, трансцендентного. В то время как документы – знак исторической «точности», линейного, необратимого отношения к действительности.

Оригинальная система взаимодействия между частями целого наблюдается в композиционном решении. Нумерация «глав» по порядку выстраивает событийный ряд согласно историческому развитию. Поэма состоит из вступления, девяти глав, эпилога. Своего рода экспозицией является подборка фрагментов архивных документов, относящихся к делу Резанова, предваряющая произведение. В тексте поэмы документальный слой усиливается архивным блоком, выбивающимся из общей архитектоники комментарием «арх. крыс». Эпистолярный контекст выводит жанровую идею на уровень обнародования планов государственного масштаба, который является фоном истории любви героев.

Как представляется, в контексте формирования единой сюжетной линии, связывающей разрозненные фрагменты поэмы, особую роль играют архетипически воспринимаемые обрядово-ритуальные ситуации. Обращаясь к проблеме ритуально-обрядовой основы литературного произведения, несомненно, нужно учитывать богатейший опыт их толкования этнографами, фольклористами, мифологами (особо отметим концепции А. К. Байбурина, А. Геннепа, В. И. Ереминой, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг). В поле нашего зрения будут идеи, связанные с толкованием переходной обрядности, призванной помочь человеку преодолеть ритуальную границу, за которой он уже мыслится в своей новой ипостаси. К подобному типу относится родильная обрядность, инициация, свадьба, похороны, а также система религиозных обрядов (в частности, монашеский постриг). Категория переходности позволяет выделить единый сюжет, который Арнольд ван Геннеп обозначил следующим образом: прелиминарный период (обряды отделения), лиминарный (промежуточные обряды), постлиминарный (обряды включения) [5, с. 15–16].

Основное событие «Авось!» связано с ситуацией прибытия русской шхуны на испано-американскую землю, что символизирует переход в новую форму существования. Топос моря возникает в произведении дважды: в начале и в финале, – актуализируя символику границы. Вод-

ное пространство в фольклорной традиции нередко становится знаком обрядового перехода: «изменение статуса в похоронной, свадебной и родильной поэзии получило одинаковое символическое выражение как переход через воду (реку, море) или гибель в ней» [6, с. 149]. В поэме русские моряки и граф Н. Резанов оказываются чужаками на испано-американской земле, что предполагает совершение обрядов агрегации (включения). Надо сказать, что в тексте поэмы подобного типа действия, к которым относятся церемонии приветствия, совместная трапеза, обмен подарками [5, с. 35], опущены, тогда как в сценической постановке этому уделяется особое внимание: перечисляется количество доставленных на испанскую землю подарков. Промежуточный период в тексте поэмы является редуцированным, но сам факт пребывания моряков на территории испанской деревни предполагает его наличие. Одним из обрядов включения чужеземцев в «новый мир» в архаичной традиции является сексуальный обряд [5, с. 37]. Подобная ситуация в поэме представлена в сложном контексте зарождения чувства между Николаем Резановым и Кончей Аргуэльо, которое становится сложнейшим религиозно-духовным, патристическим и этическим испытанием. Право на человеческое счастье в «Авось!» оказывается в эпицентре противоречий. Сошлемся на наблюдения С. Чупринина, который отметил, что Вознесенский «распахивает свою поэзию всем бедам и мукам века. Он готов ощущать себя “Главной болью”, необыкновенным ретранслятором человеческих страданий», его «боль превратилась в прием» [13, с. 170]. Противопоставление православия и католицизма, русской и испано-американской культур в поэме лишь усиливает остроту чувства влюбленной пары, объединившейся вопреки всем и всему. Усложняется любовная история уничижительным отношением к ней окружающих:

В Сан-Франциско «Авось» пиратствует –
ЧП!
Доченька губернаторская
спит у русского на плече.
[3, с. 217]

В отличие от магической основы обрядового единения «чужаков», в котором обязателен момент коллективного решения, в поэме на первый план выходит личная воля героини: «Ей шестнадцать с позавчера, // с дня рождения удрала!» [3, с. 217]. Возраст героини – пограничный, инициальный, фиксирующий переходный слом (или «скол», говоря языком Вознесенского) ее жизни.

В главе III (Молитва Кончи Аргуэльо – Богоматери) также реализуется обрядовая основа, связанная сразу с двумя видами переходного состояния героини: ее социальной и физической зрелостью. Это, прежде всего, отделение героини от своего мира, к которому она принадлежит, в крайнем варианте самоосознания этот поступок определяется как «преступление»:

Укрепи меня, Мать-заступница,
против родины и отца,
государственная преступница,
полюбила я пришлеца.
[3, с. 219]

Обрядовый слом лексически фиксирует переход от шестнадцатилетней девушки, удравшей со дня рождения, к «барышне», «бабе», посвященной в любовь женщине. Свадебный сюжет в обрядовом контексте соотносим с символикой временной смерти и возрождения в новом качестве, что и нашло отражение в авторском именовании героини [ср.: 2, с. 68]. Символическая связь с инициальной семантикой проступает у Вознесенского через детализацию образа «рубашки» в III гл.: «Ну, а дальше мы знать не вправе, // что там шепчут две бабы с тоской – // одна вся в серебре, другая – // до колен в рубашке мужской» [1, с. 220]. Молитвенное слово этой главы насыщается светскими мотивами, доходящими до кощунственных признаний героини. Оппозиция порока / непорочность особо ярко высвечивается на фоне символического параллелизма: земной одежды (которая становится знаком слияния героини с мужской плотью, знаком совершившегося перехода) и непорочного «серебра» Богоматери. Через инициальное грехопадение в молитве Кончи возникает мотив осквернения христианской истории. За грехопадением проступает отпадение от высших ценностей, которое предотвращается только в ситуации проявления сакральной мудрости, носителем которой является Богоматерь, вписанной в христианский мотив «явления»-снихождения до падшей грешницы.

Основным обрядовым действием в сюжете поэмы является свадьба Кончи Аргуэльо и Николая Резанова, где проступают мотивы сказочного добывания невесты. Главный герой преодолевает границу (океан) между семантически противопоставленными мирами: своим (Россией) и чужим (Америкой). На чужой стороне Резанов находит невесту, проходит брачные испытания, предоставляет родителям избранницы выкуп: «Отнесите родителям выкуп // за жену: // макси-шубу с опушкой из выхухоля, // фасон «бабушка-инженю» [3, с. 234–235]. В отличие от традиционного понимания брачного союза, когда в соединении мужчины и женщины заинтере-

сованными являются члены семьи, этнические объединения, коллективы, представителями которых являются молодожены, брачное соединение главных персонажей поэмы не одобряется окружением, в первую очередь потому, что герои принадлежат разным культурным и религиозным традициям. Возникший религиозный конфликт преодолевается авторской идеей величия человека, способного разрушить любые преграды.

Между тем, свадебный обряд испытывает своего рода проверку на «авось»: с одной стороны, здесь присутствуют узнаваемые элементы брачного торжества, с другой – они оказываются вне венчального (сакрального) контекста. Свадебный пир, являясь центральным событием поэмы, знаком брачного соединения Резанова и Кончи Аргуэльо, в условиях авторского эксперимента находится на грани возможности / невозможности реализации, что неоднократно подчеркивается в поэме. Эпиграф-комментарий к главе VII (Описание свадьбы, имевшей быть 1 апреля 1806 г.) носит характер фрагмента из письма Резанова, куда вводится его оценка собственной женитьбы: «И ежели я не мог окончить женитьбы своей, то сделал кондиционный акт...» [3, с. 225]. И здесь герой поэмы наиболее близок к биографическому прототипу, он сливается с ним, говоря его языком через письмо, через «документ», сохранившийся и вырванный из архива. Характеристика свадьбы как «кондиционного акта» – знак формальности. Семантика даты – 1 апреля – соотносится с розыгрышем, шуткой, фикцией. Кроме этого, автор усиливает читательское сомнение в том, состоялась ли свадьба на самом деле, так как описание каждого момента свадебного торжества заканчивается финальной отрицательной частицей «не»:

Помнишь, свадебные слуги, после радужной севрюги,
апельсинами в вине обносили не?

Как лиловый поп в битловке, под колокола былого,
кольца, тесные с обновки с имечком на тыльной стороне, –
нам примерил не?
[3, с. 225]

Зазор между реальностью / нереальностью происходящего приравнивается к колебанию между соблюдением / несоблюдением обрядово верного перехода. Поэтика вопрошания заставляет зиять сам факт ритуального действия. С одной стороны, восстанавливаются необходимые элементы свадебного сюжета: пир и культ еды – обручение, совершенное священником – состязание гостей – демонстрация тайны брачного ложа. С другой стороны, каждая из составляющих обрядового действия,

призванная помочь верно, достойно преодолеть обрядовый слом от старой жизни к новой, проходит дополнительное испытание сомнением в правильности происходящего. Знаковая деталь возникает в финале VII главы: «а когда вы шли с поклоном, смертно-бледная мадонна // к фиолетовой стене // отвернулась не?» [3, с. 226]. Внутри свадебной церемонии намечен драматический сюжет, приближающий погребально-похоронную развязку [ср. метафору преодоления смерти женихом и невестой: 14, с. 75]. В поэме ситуация свадьбы имеет предположительный вариант воплощения, это не реализованное, вернее, не завершенное событие (ср. Резанов: «я не мог окончить женитьбы моей...» [3, с. 225]). Незавершенный характер свадебного обряда фиксируется также на сбое постлиминарного хронотопа, который по ритуальным законам должен быть направлен из мира невесты в мир жениха. Резанов обещает Конче через год показать Россию: «Через год мы вернемся в Россию» [3, с. 236], куда уезжает один, не выполняя обещания. Судьба героев как бы фиксируется в лиминарном, пограничном состоянии «временной смерти». Авторский вариант толкования незавершенности свадьбы (уже за пределами текста) имеет мощный политический подтекст: «Если бы они обвенчались, то Россия бы вступила на тот берег океана. И вся мировая история пошла бы по другому пути» [12].

Свадебный этап «временной смерти» (которая в обряде служит основой для рождения в новом качестве) проецируется на судьбы влюбленных героев, проявленные в эпилоге [3, с. 240]. Здесь также обнаруживается неестественная трансформация переходной границы. Это – смерть Резанова в Красноярске, представленная как гибель («Он погибнет в Красноярске через год») без указания на погребальный обряд. А также стяжение родильной и погребальной семантики в судьбе героини, оказавшейся вне материнства («Она выбросит в пучину мертвый плод»). Единственным состоявшимся, обрядово завершенным переходом является принятие монашеского пострига Кончей Аргуэльо. Умирая для мира, она вступает на путь жизни во имя Бога («Станет первой сан-францисской монахиней»).

Смерть Резанова включена в сюжет повторного преодоления водного пространства, но мир за этой границей (Россия) станет для него последним пристанищем, родина забирает своего сына в свою же утробу. Финальный жест отрешения и искупления Кончи Аргуэльо связан с переходом целого города (поселения) Сан-Франциско в новый статус. Это прослеживается на уровне духовной эволюции героини: «Плачет с *сан-францисской* колокольни *барышня*», которая позже «станет первой *сан-францисской монахиней*» (курсив мой – Э. А.). По большому счету, путь героини был предречен в ситуации «удочерения» ее Божьей

Матерью («И ответила Непорочная: // Доченька...»), уже тогда происходит ее отрыв от бытовой сферы жизни, где она была лишь «дочкой губернской». Переход в монашество Кончи Аргульо подспудно продолжает тему невесты, теперь уже невесты Христовой,¹ незавершенность свадебной обрядности в перспективной проекции эпилога сливается с высшей формой духовного «брака».

Вознесенский подвергает трансформации традиционные представления обрядово-ритуального действия, что, несомненно, сказывается на восприятии событийного фона поэмы. Авторская концепция достижения человеческого счастья без оглядки на устои, традиции, стремление человека быть счастливым, несмотря на жизненные препятствия, приводит к тому, что заявленные обрядовые элементы подвергаются деформации, из чего следует драматизм всего совершаемого. Эстетика парадоксального бесконечного экспериментаторства [9, с. 278] охватила не только все урони текста, но и вовлекла в сюжет поэмы реальные факты и документы; жизнь породила поэму, а поэма оживляла парадоксы жизни. Для утверждения воли человека понадобилось перевернуть ценностную картину миру, прежде всего в ее христианском осмыслении, столкнуть католичество и православие, сакральное и кощунственное, утвердить «новую религию» – религию Любви, вписать ее в молитвенный триптих, где Божья Мать молится Николаю Резанову и где ритуальное «аминь» подспудно заменяется мистическим «Авось!». А. Марченко увидела в этом явлении истоки карнавальных форм и гротескного реализма [10], Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, применительно к эстетике Вознесенского, прибегают к определению «поиска новых символов веры» [9, с. 82], о фантазмагории и преображении мира в художественной системе поэта говорят В. А. Зайцев и А. П. Герасименко [7, с. 67–81]. Восславление чувства, мощно представленное в сценической версии рок-оперы «Юнона и Авось», завершающейся «Аллилуйя», в поэме выглядит менее оптимистично, финальное слово в ней обращено к мотиву монашеского искупления героини. Монашеский постриг также входит в систему переходных обрядов, который предполагает смерть всего мирского, отречение от плотских наслаждений и приобщение к вечному, к служению Богу. Ритуальное одеяние, еда, данные обеты располагают к глубокому смирению, это – в контексте поэмы – полный отрыв от всего, связывающего героиню с прошлой жизнью. Однако финальная глава «Молитва Богоматери – Резанову» утверждает новую религиозную модель мира, «освященную» Богоматерью: «Бог, Любовь Единая в двух лицах»,

¹ Подобное прочтение финала поэмы проявлено было в диалоге с И. В. Ащеуловой.

где плоть становится порождением духа: «ибо дух – // то, что возникает между двух» [3, с. 239]. Фрагментарный принцип композиционного решения, слайдовая смена точек зрения, полифония голосов образуют смысловое зияние, способное высветить в поэме как традиционное, «классическое» осмысление сюжета, так и «неклассическую эстетику» религиозного эксперимента.

Список литературы

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб., 1993.
2. Бернштам Т. А. Девушка-невеста и предбрачная обрядность в Поморье в XIX – начале XX в. // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. – Л., 1978.
3. Вознесенский А. Витражных дел мастер. – М., 1976.
4. Вознесенский А. «Повесть под парусами» // Дружба народов. – 1971. – № 10.
5. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М., 1999.
6. Еремина В. И. Ритуал и фольклор. – Л., 1991.
7. Зайцев В. А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века. – М., 2004.
8. История Русской Америки. 1732–1967: в 3 т. – Т. 2.
9. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3 кн. – М., 2001. – Кн.1.
10. Марченко А. «Ностальгия по настоящему» (заметки о поэтике А. Вознесенского) // Вопросы литературы. – 1978. – № 9. – С. 66–94.
11. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2002.
12. Солодовникова Е. «Юнона» и «Авось» будут жить в XXIII веке... // Литературная газета. – 2001. – № 47.
13. Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М., 1983.
14. Фрейдеберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

Раздел 2. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

А. В. Жарких

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА?

Не совсем привычное словосочетание «неклассическая эстетика» может вызвать вопросы о правомочности его употребления. В чем заключается принципиальное различие между «классическим» и «неклассическим» подходами в осмыслении действительности? Можно ли, например, геометрию Н. И. Лобачевского называть «неклассической» в сравнении с евклидовой, общую теорию относительности А. Эйнштейна – с привычными представлениями о физике, а экономическую теорию Д. М. Кейнса – по отношению к «невидимой руке» А. Смита?

Ситуацию мало проясняет и тот факт, что теория истории и социология уже сравнительно давно используют понятия «неклассическая история» и «неклассическая социология», которые отражают реакцию самосознания западной культуры на последствия двух тотальных войн и констатируют негласный отказ этих наук от поисков универсальных законов социально-исторического развития.

После Второй мировой войны в общественных науках сложилось весьма специфическое для того времени направление, представители которого пытались доказать, что не существует никаких объективных и универсальных законов истории. А если когда и возникает терминологическая потребность вести о них речь, то непременно как о законах «рукотворных» и, если верить К. Попперу, изменяющихся от одной эпохи к другой. Именно такие подходы и получили звучное название «неклассических». При таком взгляде на действительность невольно можно прийти к выводу о том, что история, будучи заложником слепого сцепления обстоятельств, идет далеко не лучшим путем и, следовательно, приобретает случайный и фрагментарный характер, теряет свою целостность. Тогда, если жизнь не логична и случайна по самой своей сути, есть ли смысл в изоциренных теориях, присвоивших себе право на объяснение и систематизацию истории?

Действительно, общеизвестным фактом является то, что практически все концепции исторического развития, разработанные в XIX в. и так или иначе претендовавшие на открытие необходимых и универсальных законов, в следующем столетии утратили свою актуальность и перестали

продуктивно работать в новом социальном континууме. От них пришлось либо навсегда отказаться, либо подвергнуть радикальной корректировке, о чем убедительно говорят бесчисленные «нео» в научной терминологии. Объяснительные формулы концепций исторической неизбежности и социологии позитивистского духа стали представляться новым поколениям ученых слишком недостоверными, а идеи о том, что социально-исторические процессы идут единственно возможным путем или, во всяком случае, пройденный ими путь близок к оптимальному, являются весьма сомнительными. Современная общественная мысль теперь совершенно спокойно оперирует такими понятиями, как «абсолютная случайность», «принципиальная непредсказуемость направлений развития», «распад истории», «нелинейная динамика», которые в своей основе подрывают существовавшие тысячелетиями представления о стабильности как социальных, так и духовных процессов, происходящих в мире. Поэтому неудивительно то, что историки и социологи, являющиеся нашими современниками, по преимуществу занимаются частными проблемами и, в отличие от своих великих коллег XIX в., вовсе не ставят перед собой глобальных задач объяснения специфики человеческого бытия. А когда академическая наука выносит такие проблемы на публичное обсуждение, то, за редкими исключениями, можно услышать лишь новые редакции старых теорий.

Имеет ли смысл проводить аналогию между «неклассическим» подходом в социологии и истории и «неклассической эстетикой» для определения основных ее целей и возможностей их достижения? Если такая аналогия некорректна, то проблема рискует превратиться в настоящую вакханалию двусмысленности, и, следовательно, стоящая перед нами задача о правомерности использования интересующего нас понятия принципиально не решаема. Однако есть все основания полагать, что такое сравнение вполне допустимо и оправданно. Разве чувственная сфера человека не испытала духовный и психологический стресс, близкий по сути тому метафизическому шоку перед разверзнувшимся хаосом мира, какой испытала общественная мысль в XX столетии? Разве не поубавилось у нас беспочвенного оптимизма и наивной веры в прогресс? Разве не может эстетика, чтобы называться «неклассической», взять на вооружение и использовать на практике те мировоззренческие и смысловые ориентиры, которые учитываются учеными в других «неклассических» дисциплинах, тем более что это поможет скоординировать усилия?

Кроме того, оправдать существование «неклассической эстетики» можно совсем иначе. Не секрет, что понятие «классика» и феномен «классицизма», будучи немислимыми друг без друга коррелятами, воплощают

в себе некие авторитетные образцы и каноны нормативных правил мышления и творческой активности. Все это так, но стоит прислушаться к С. С. Аверинцеву, который предостерегает от чрезвычайно расширительного употребления определенного рода терминов, которое поощряет современная научная мода, в особенности западная. Он считает, «что в истории культуры есть границы между качественно различными феноменами, отчетливость которых в нашей рефлексии слишком часто затушевывается и размывается навыками упрощенно-эволюционистской мысли» [1, с. 7]. К таким терминам отечественный исследователь относит «риторику», «литературу», «науку», «классику». Что касается последнего понятия, то оно есть не что иное, как порождение сугубо древнегреческой концепции литературы, и никакой другой. Поэтому необоснованно широкие толкования этого слова, типа «японская классическая проза XI–XIV вв.» или «китайская классическая поэзия эпохи Тан», абсолютно некорректны, точно также как, например, словосочетание «риторика Ветхого Завета». Мы накладываем, собственно говоря, изготовленную греками и усовершенствованную нами сетку координат на такую смысловую полноту, которая сама по себе таких смысловых координат не несет. «Метаморфозы классицизма со времен Дионисия Галикарнасского, – продолжает С. С. Аверинцев, – сменились во множестве, и мы едва ли видели последнюю. Конец классицизма может совпасть только с окончательным преодолением греческой концепции “творчества”; возможно ли оно – решать не историкам литературы» [1, с. 74].

Таким образом, о «неклассическом» можно говорить только в том случае, когда та или иная культура расстается если не с античным наследием в целом, то, по крайней мере, с античным подходом к освоению действительности. Произошел ли окончательный разрыв с античной традицией, либо этот разрыв с классицистической нормативностью гораздо менее глубок, чем это может показаться, – вот основной вопрос, от решения которого также зависит право на существование понятия «неклассической эстетики». Х. Ортега-и-Гассет прямо заявляет о том, что «наше ученичество у греков закончилось», и, думается, у нас есть все основания полагать, что так оно и есть. Правда, ряд мыслителей в то же время занимают прямо противоположные позиции, отстаивая гуманистические традиции (например, Ю. Хабермас).

Современность демонстрирует нам тот факт, что за последнюю сотню лет самые фантастические и безрассудные желания прошлого стали реальностью, иногда реальностью кошмарной. Цивилизованное сообщество, вполне довольствующееся существующим положением вещей, греющееся в лучах всеобщего процветания, наслаждающееся

обретенным богатством и комфортом, внезапно обнаружило, насколько перемены, случившиеся в последние полсотни лет, оказались совершенно непредсказуемыми. Ситуация в мире в одночасье стала взрывоопасной во многих смыслах, что позволило известному немецкому социологу У. Беку говорить об «обществе риска» [3, с. 21–103]. Радикально поменялись духовные ориентиры, ценностное поле западной культуры подверглось кардинальной трансформации, изменился, наконец, сам человек. И эти метаморфозы слишком очевидны, чтобы на них было так легко закрыть глаза.

Весь этот спектакль жизни может показаться странным и зловещим, однако, не лишенным живописности, и, без сомнения, требующим эстетического осмысления. Но попытки таких оценок современности на основе традиционных и устоявшихся подходов принесли довольно скромные результаты: действительность как бы «ускользает» из сетей прилежного «классического» исследователя. Лишним подтверждением этого феномена является то нескончаемое множество зачастую исключаящих друг друга эстетических подходов, которые, начиная с 60-х гг. XX в., сменялись в литературно-критическом обиходе с быстротой модных новинок. Видимо, привычные эстетические категории уже не в состоянии вместить и объяснить все эти грандиозные тектонические смещения в духовной сфере современной культуры, для этого эстетике нужна новая степень свободы.

Существует соблазн связать утверждение термина «неклассическая эстетика» с популярным ныне понятием «постмодернизм». Не вдаваясь в глубокие теоретические рассуждения, отметим, что постмодернизм возник как реакция на кризис модернизма, как полемика с ним и, в то же время, как своего рода подведение итогов и переосмысление всего культурного наследия.

Постмодернизм – это эпоха, пришедшая на смену продолжавшемуся около столетия модернизму. Она знаменовала собой полнейшее фиаско человеческого разума в создании универсальной модели мира, которая должна была в ином качестве восстановить рухнувшую Христианскую Вселенную. Если «Бог умер» (Ф. Ницше), то, по замыслу модернистов, в центре мироздания по праву должен утвердиться Человек, который силой своего Разума создаст новую, более совершенную и осмысленную картину мира. Осуществить этот великий исторический проект они вполне справедливо рассчитывали с помощью радикальных прорывов в области искусства. Ими было открыто и создано много достойного и значимого, был приобретен поистине фундаментальный опыт, но им человечество так и не сумело продуктивно воспользоваться. Все модернист-

ские эксперименты по выполнению этой великой задачи привели к грандиозным социальным потрясениям, а их конечная цель в итоге не была достигнута.

После Второй мировой войны человечество, потрясенное пережитыми ужасами, отказывается от поисков Истины и основополагающей идеи, на которой мог быть выстроен Храм новой культуры. «Бог умер», Разум оказался дискредитированным своими неудачами. Казалось, в мире воцарились хаос и бессмысленность, а искусство перестало почитаться как высшее творение человеческого духа. Шедевр настоящего времени – это шедевр данной минуты, не имеющий ни эстетической, ни смысловой нагрузки. Мы теперь уже не в состоянии отыскать точку опоры, чтобы, встав на нее, дать объективную характеристику истории и месту личности в ней. Современный человек бродит по руинам рухнувшей вселенной, пытается из ее осколков создать хотя бы что-то напоминающее смысл, но все эти конвульсии оказываются нежизнеспособными. Логика пустилась в бурное плавание по волнам сомнений, не имея никакого шанса найти себе спокойную гавань универсального учения об Истине и Мире. Наступила эпоха творческого бесплодия, дисгармонии, бессилия, беспокойства и социального отчуждения, доведенного до критического уровня, – постмодернизм, «общество риска». Мир окончательно утрачивает системность и гармоничность, предстает поприщем случайных взаимодействий.

Постмодернизм – великая трагедия современного человека, который сталкивается с необходимостью и невозможностью расстаться со своей личностью. Источник трагического переживания своего бытия человеком – неудовлетворенная потребность в самоидентификации, потеря своих границ и своей определенности. В непримиримом противоречии сталкиваются «слишком человеческое» желание оставаться собой с невозможностью вычленив себя из «квантовой» анонимности массовой культуры. Лишившись своей уникальности, он обрекает себя на смех сквозь слезы, горькую самоиронию и вечный поиск компромиссов.

Это – некое культурное «бытие», которое «определяет сознание», по крайней мере, сознание художника, помещенного в специфическую ситуацию постмодернизма. В данной ситуации принципиально невозможно вести речь о «жанровых канонах» или «особенностях стиля», так как постмодернизм – не жанр, не стиль и, тем более, не «школа», к которой можно «принадлежать». Здесь позволительно говорить только об определенных аспектах творческого поведения художника, наиболее важные из которых уже давно озвучены: преодоление различных жанровых и мировоззренческих границ и условностей; выход за пределы бинарной логики

как таковой («правильно – неправильно», «хорошо – плохо»); одновременная авторская игра с несколькими разными смыслами, из которых наименее подготовленный читатель / зритель считает лишь «верхний», самый доступный и очевидный («двойное кодирование»); ироничность как один из способов дистанцироваться; прямое и скрытое цитирование. Этот список черт постмодернизма можно продолжать до бесконечности, на этот счет существует масса научной и псевдонаучной литературы, но совсем не это представляет для нас главный интерес.

Творческую деятельность современного художника очень красочно определил М. Фрай, или те, кто за этим псевдонимом скрываются. В ситуации постмодернизма «художник похож на ребенка, вдруг получившего наследство от нескольких поколений старших родственников, скончавшихся в один день. Сундуки с драгоценностями, хранившиеся в подвалах фамильных замков, приносят в детскую и отдают в распоряжение нового владельца. Ребенок не то чтобы вовсе не способен оценить доставшееся ему богатство, однако его критерии оценки радикально отличаются от системы ценностей бывших владельцев сокровищ: золотые слитки кажутся ему отличным фундаментом для игрушечного домика, крупный рубин хорош лишь потому, что похож на ягоду, а из ценных бумаг, как выясняется, можно склеить воздушного змея. Сравнение может показаться некорректным, если считать ребенка заведомо “глупее” взрослого, однако в данном случае важно подчеркнуть, что ребенок “отменяет” традиционные методы использования сокровищ: он не эксплуатирует, а манипулирует; не накапливает, а играет» (см.: neplan@pisem.net).

Однако картина, нарисованная выше, может вызвать только тревожное, но совершенно беспочвенное умиление. Ритм современного общества потребления создает такое умственное пространство, в котором добро и зло, справедливость и несправедливость, достойное и недостойное, норма и патология неотличимы друг от друга; зрение и мышление спутаны, ценности размыты, формы расплывчаты. Само сознание людей заранее конвертируется в капитал при помощи информационного террора со стороны существующей социальной системы. Окружая их декорациями предметов, эта система фактически подменяет этими декорациями самого человека [5, с. 99–110].

Наше время – эпоха творческого оскудения, устрашающего интеллектуального вакуума, который дает о себе знать в различных сферах. Конечно, никто не будет отрицать тот факт, что XX столетие – это век скоростей, но, надо признать, одновременно и век скоростной деградации. В условиях массовой культуры, заполняющей основную часть не занятого работой времени, искусство предстает в эстрадной, либо испове-

дальной формах. В своих сюжетах, темах и принципах оно эксплуатирует сексуальные или героические мотивы в детективной, исторической или футурологической версиях. Глупо было бы игнорировать избыточные вокруг нас факты, дающие повод для подобной критики.

Формальное экспериментаторство выхолостило искусство и превратило его в обобщенную риторику. Все это является закономерным последствием потери смыслообразующего центра (Логоса, Разума, Абсолюта, Истины, Смысла жизни, Бога), который ранее и создавал поле диалога автора с читателем / зрителем. Вульгаризированное современными заурядностями, оно теряет свое величие, превращаясь в психосоциологическую драматургию. На смену индивидуальному авторству приходит стихийная анонимность, проявляется пассивность художественной элиты, подчиненной абстрактным законам рынка и социального спектакля и все бесповоротнее теряющей реальный контроль над миром. Этот творческий климакс хорошо отражен в «экстремальной» литературе второй половины XX в., которая демонстрирует как центральную проблему распада сознания личности и превращение его в хоровод противоречивых и антагонистических химер.

Правомерность таких выводов демонстрирует нам современное художественное творчество. Если считать литературу неким гипотетическим зеркалом, в котором отражается духовное здоровье общества, то с неизбежностью можно констатировать очевидный факт, что человечество тяжело больно, а традиционные рецепты лечения не приносят видимого результата. В качестве примера можно привести литературный диагноз старейшего английского журнала «Гранта» (основан в 1889 г. в Кембридже), который раз в десятилетие называет двадцать лучших молодых британских прозаиков. Круг тем у самых перспективных английских авторов нового поколения, победителей 2003 г., оказался весьма и весьма ограниченным: секс, насилие, смерть, наркотики, молодежная культура. «Судя по всему, у британцев пока нет стремления создать “великий английский роман”». Среди писателей нового поколения слишком много людей с ироничным взглядом на вещи, что, вероятно, свидетельствует об их внутренней неуверенности и довольно сильно отражается на манере письма» [9, с. 296]. Подытожить эти суждения можно только тем, что раньше репутация богохульника и потрясателя нравственных устоев, в отличие от современных авторов, никаких дивидендов писателям не приносила. Современные герои уже не вправе претендовать на то, что они честнее, справедливее, милосерднее и прилежнее большинства обычных людей. Спросите, почему не справедливее и не милосерднее? Потому что законы божественной справедливости отныне отменены.

Английский писатель И. Макьюен, может несколько эмоционально и метафорически, но совершенно справедливо замечает, что «когда-то писатель обладал абсолютной властью над своим миром; он играл роль Бога», а теперь его «разжаловали во второстепенные ангелы», он зависит от множества факторов, на которые закрывать глаза стало уже невозможно [4, с. 289]. В той ситуации, в которой оказывается художник, отдельные моменты жизни можно описать, но нельзя объяснить: «всезнающий автор» не знает механизма событий и лишь скользит по поверхности (резоме), созданное им произведение парадоксальным образом остается для него самого «вещью в себе». Это слишком контрастирует даже с недавним прошлым, когда экзистенциальный ужас человека перед хаосом оборачивался неограниченной властью художника.

Причина столь глубоких различий объясняется, по-видимому, тем, что в минувшие эпохи творцы имели опору в неких абсолютных категориях, какие бы названия им не давали – Логос, Бог или Дух. Художник всегда мог найти моральное обоснование для критики существующего положения вещей в представлениях о мире совершенном, будь он «Градом Божьим» либо ментальным конструктом, наподобие фантастических снов Веры Павловны. Несоответствие несправедливой и жестокой реальности и идеального мира как должного порождали в его душе острый конфликт, на разрешение которого направлялись все творческие силы.

Но к XX веку, в результате крушения христианской модели мира и массивной секуляризации европейской культуры, художники оказались, по Л. Шестову, в состоянии «беспочвенности». Правда, об этом до Первой мировой войны не многие подозревали, а если и подозревали, то не воспринимали это открытие как катастрофу. Именно эта «безопасность» в конечном итоге и не позволила модернистским экспериментам осуществить свою стратегическую задачу по упорядочению мировоззренческого хаоса – закономерной реакции на радикальные сдвиги в ценностном поле западной культуры. Острая конкуренция между различными модернистскими направлениями, отсутствие у них общей методологической платформы и идеологические разногласия лишили их возможности скоординировать свои усилия по переустройству мира. Попытки воплотить «дивный и новый мир» (О. Хаксли) в действительности привели к утверждению кровавых диктатур и двум тотальным войнам, мощнейшим социальным потрясениям и к еще множеству вольных или невольных преступлений. «Культурный шок» и «социальное замешательство» как результат поражения всех модернистских проектов остались не устраненными вплоть до наших дней, и эти темы и мотивы с завидным постоянством проникают в искусство и психологически им оправдывают-

ся. Становятся интересными книги, продолжающие кафкианские мотивы, которые написаны о людях, увиденных вне каких-либо исторических обстоятельств («безопорность»); читателей привлекает экстремальный опыт и случай как поворотный момент, безвозвратно меняющий человеческую жизнь. Решающий шаг навстречу себе мы совершаем, когда остаемся без каких бы то ни было «корней». Это равносильно, по меньшей мере, интимному признанию.

Лучшим образцам экспериментального направления современной словесности созвучны мотивы модернистской поэтики (от гротеска Ф. Кафки до «потока сознания» Д. Джойса) и «нового романа» (Ж.-П. Сартр, Н. Саррот, А. Роб-Грийе), а это, с точки зрения Р. Барта, свидетельствует о том, что «всезнающий повествователь» умер. Идея «Смерти Автора» успешно реализуется через постоянное цитирование в современной прозе, и даже активно пропагандируется английскими «плагиатистами» во главе со Стюартом Хоумом.

Вместо автора или субъекта, по Р. Барту, вводится фигура скриптора, считающего бесконечные отсылочные тексты. «Скриптор совершает чисто начертательный акт, очерчивая некоторое смысловое поле, он как бы метит пространство вне связи с исходной точкой, во всяком случае, он постоянно ставит под сомнение существование единого центра» [2, с. 278]. Он пишет не ради почтенного удовольствия произвести на свет шедевр и, больше того, не под воздействием той дивной силы, которую, кажется, только и можно назвать вдохновением. Это как раз та разновидность опыта, переживаемого под угрозой потерять личность – приблизиться к безличному слову, которое выговаривается само по себе, проходит слушающего насквозь и не предполагает никакой глубины, исключает любую глубину и которое не принудишь замолчать, поскольку оно беспрерывно и нескончаемо.

Так что же говорит так называемый «автор»? Что может значить его слово, если пишущего в любом случае уже нет. Существует просто некая потребность, выводящая его за собственные пределы, предающая его внешнему миру, делая существом без имени, которое не в силах ни жить, ни умереть, ни закончить, ни начать – пустым местом, откуда говорит никчемность пустого слова и которое худо-бедно покрывается дырявым и агонизирующим «я». Современный автор обречен исчерпать бесконечность хаоса. Он блуждает внутри этой метаморфозы, ведет свою борьбу, будучи последним темным пережитком, не желающим сдаваться.

Классический способ описывать литературный опыт представляет собой то, как писатель безмятежно освобождается от своих темных

черт с помощью книги, на страницах которой они чудом преобразуются в безмятежность и ясность самого произведения, а писатель обретает убежище и даже больше того – полноту своего «я». Именно это подразумевал З. Фрейд, подчеркивая достоинства сублимации, которая проявляет поразительное, в любых условиях сохраняемое доверие к способностям сознания и выразительным средствам языка.

Но, стоит заметить, существует и другой уровень опыта, который, как можно убедиться, оборачивается для автора все большими мучениями и одержимостью. Поэтому опрометчиво думать, что литература, даже, казалось бы, выводящая на свет дня, приводит к мирным удовольствиям благоразумной ясности. Попадая в такие условия, автор имеет только два выхода – перейти к саркастической защите либо раствориться в ничтожности какой-нибудь академической карьеры. Большинство «удач», которыми гордится современная литература, – не более чем затянувшаяся эпопея о духовной мастурбации.

Но это еще не все, из «Смерти Автора» логично сделать вывод и о «Конце Искусства». Речь здесь идет о той ситуации, в которой произведение всегда терпит крах и неизменно исчезает, без конца воспроизводится в своей бессмысленности: сказать больше нечего, кроме чужих слов. Основатель поп-арта, Э. Уорхол, делает из копии искусство, растворяя свою индивидуальность в нерелексируемой повседневности, а отходы массовой культуры он умелой правкой превращает в художественные произведения. Модернистский миф об авторском стиле, таким образом, оказывается подорванным. Императив модернизма требовал от художника для каждого произведения изобретать неповторимое личное «клеймо», но поп-арт освободил его от требований стиля как единственного содержательного критерия, по которому и узнается искусство. Стиль, будучи оружием, выкованным для точной цели, теряет свою необходимость. Экстравагантные рассуждения аргентинца М. Пуига о том, что кулинария ничем не хуже писательского ремесла, делают архаичным кредо Д. Сэлинджера об отношении к литературе как к религии.

В общем, счастливой эту историю не назовешь. Духовная атмосфера, в которой должна проявить себя «неклассическая эстетика», вырисовывается довольно зловещей, ибо в ней нет даже намек на существование мира иного. Современный художник оказывается между непоправимой порочностью самой почвы и наглухо перекрытым и заколоченным небом. Складывается впечатление, что к завершению счетов с жизнью человек если и не экзистенциально, то, во всяком случае, морально – уже готов. Он как-то мало цепляется за жизнь, а иногда не цепляется за нее вообще. Мир переживает тот фатальный момент, когда человечество оконча-

тельно расстается со своими идеалами и становится заложником иллюзий, подтверждая нравственную и интеллектуальную несостоятельность вида Homo sapiens, что и позволило М. Фуко с ницшеанским пафосом провозгласить даже о «Смерти Человека» [14, с. 221–227].

Итак, «неклассическая эстетика», чтобы оправдать возложенные на нее надежды, должна вновь поставить перед собой не только те задачи, которые безуспешно пыталась разрешить эстетика модернизма, но и отыскать выход из тупиковой ситуации «Смерти Автора» и «Конца Искусства». Основная ее проблема заключается в поиске и нахождении такого духовного императива, который мог бы претендовать на универсальность, чтобы на его основе восстановить рухнувшую вселенную человеческого духа, создать новую картину мира и, что очень важно, скорректировать сползание современной культуры в технократическую крайность, противную природе человека.

Однако положение «неклассической эстетики» многократно осложняется тем, что она уже не может опереться на так называемые «законы духа», которыми мотивировали свое творчество художники прошлого, ведь современность отрицает все, что лежит вне пределов чувственного опыта. Эти законы необходимо открывать и формулировать заново, точно так же, как заново решать проблему человека. Осуществлять свое предназначение ей придется в условиях, когда прекрасное, похоже, надолго рассталось с нравственным. Утверждения, что по-настоящему мир станет мудрым, только если каждый человек пройдет через полную беспомощность, бедность, несправедливость, всеобщее презрение и одиночество, теперь способны вызвать разве что улыбку. В гипотетическом споре Ф. М. Достоевский, возлагавший надежды на то, что красота непременно спасет мир, не имеет никаких шансов в сравнении с О. Уальдом, считавшим, что «в наше время не осталось ничего красочного, кроме порока». Нынешняя красота вовсе не собирает ничего и никого спасать и, лишённая абсолютности, теперь «выбрасывается на рынок тел и вещей, подобно товару», «становится ставкой в политической, экономической и социальной битве, средством достижения успеха или получения доступа к интересной профессии». Реклама открыто говорит о ней как о «капитале» [12, с. 88–89].

Новая эстетика с неизбежностью поставлена перед необходимостью решить вопрос: кто или что создает все эти причудливые сюжеты бытия, или они являются результатом случайного совпадения? Если нет никакого организующего начала, откуда тогда возьмется смысл, закономерность, гармония? Тогда стоит ли переживать по поводу многочисленных катастроф и массовых убийств? Вряд ли. Факты становятся лишь

инструментами создания иллюзий, ведь реальность просто ненадежна, вот и все. В ней невозможна жизнь как вечный поиск осуществления своих замыслов, так как она не предполагает в себе симметрии и порядка. Само наше существование становится неподлинным, словно взятым у кого-то взаймы. Зыбкость окружающей нас реальности, случайность, ставшая судьбой, неопределенность и отсутствие гарантий – удел современного человека, который не имеет даже иллюзорной надежды на спасение в потустороннем мире, так как уже не в состоянии признать наличие чего-то, расположенного за границами материального. Будущее теперь выступает в качестве величины неизвестной и непредсказуемой, и никто не знает, что это и каким оно будет. Все это однозначно не может не вызвать метафизической тревоги.

Однако, с другой стороны, если мир есть подделка, то надо признать, что эта подделка весьма виртуозная, которая требует особой точности и аккуратности, чтобы в нее можно было поверить. Сомнительно, что она могла стать результатом действия каких-то случайных и безличных сил. И таких сомнений в том, что наша жизнь – сплошное недоразумение, предостаточно, и тут новая эстетика просто обязана продемонстрировать ловкость жонглера и обойти внутреннюю пустоту постмодернизма.

Кроме того, «неклассическая эстетика», если она не желает быть обвиненной в непоследовательности, не может игнорировать старую как мир проблему добра и зла, которая остается неизменной в любую эпоху. Только от ее позитивного разрешения на данном этапе эстетика наверняка получит шанс восстановить нарушенные связи с этикой.

Истоки зла до сих пор окончательно не прояснены, но его наличие признается всеми без исключения, как материалистами, так и сторонниками идеализма. Похоже, единомышленников Г. В. Лейбница, утверждавшего, что мы живем в лучшем из всех возможных миров, отыщется немного. Если иначе выразить мысль Данте, то человечество всегда грезило раем, но создавало ад или позволяло другим создавать его для себя. Так что и в настоящее время смоковница бесплодна и нами правит зло. Не понятно, почему это произошло: то ли задачи, которые поставил перед собой Бог, оказались ему не по силам, то ли еще до начала истории Бога сверг Князь Тьмы, и поэтому Он вдвойне унижен, ибо Ему по-прежнему приписывают власть над этим бранным миром. Возможно, как полагал М. Хайдеггер, Бог «скрылся» от людей и эта «богооставленность» будет вечно их преследовать и побуждать к Его поискам. А если Бог «умер», то «умер» ли Дьявол? Об этом Ф. Ницше ничего не сказал. Вероятнее всего, нет, ибо зло продолжает твориться даже во имя добра.

Вопрос о местонахождении зла – один из самых постоянных (хотя зачастую бессознательных) вопросов искусства. Обычно в зависимости от социальной погоды – штормовой или штилевой – литература по-разному, то есть прямо противоположно, указывала местонахождение Дьявола: то сугубо вовне человека (в хаосе толп, в социальных контрастах и диспропорциях, в природных катаклизмах), то именно внутри нашедшего, наконец, время для самокритики индивида (первородный грех, проявление врожденных животных инстинктов). XX век, отказавшийся от представлений о трансцендентальном мире, постепенно совместил два местонахождения зла в одно. Этим единственным местонахождением зла стала материя. Материя, подлежащая неизбежному распаду и вовлекающая в черную воронку уничтожения обезумевший от ужаса и отвращения разум. Об этом литература, отталкиваясь от ветхозаветного сюжета, заговорила давно: на сцену с завидным постоянством выводится Дьявол, этот самый литературный из всех мыслимых литературных персонажей. Диапазон его образов очень широк – от Мефистофеля, веселого и злорадного искусителя, смахивающего на бесенка из «Братьев Карамазовых», до величественной и трагической фигуры Воланда, и в самом деле напоминающего падшего ангела, главный грех которого составляет гордыня. А во второй половине XX в. литература, выражая это «глубинное», материальное зло, гнет которого она на себе испытывала, мало-помалу уступает ему верховенство и власть, давая ему силу перейти от пассивности к действию, от бесформенности к образу и даже от робкой поэзии к пышной, уверенной в себе прозе. Заражая нас своим злом, автор сам от него освобождается, а его книга превращается в катартический кризис одержимости, в опыт психодрамы. Эту разновидность опыта обычно называют классическим, и ключ к ней дают слова И. В. Гете «Поэзия – это освобождение» в их традиционной трактовке.

Неудивительно, что материя являлась объектом пристального исследования искусства на протяжении всего минувшего столетия. Мало того, даже сам человек, утративший одухотворенность, превращается просто в тело, ту же материю, которой не ведомы стыд, вина, любовь, сострадание и справедливость. С телом можно экспериментировать, его можно конструировать по собственному усмотрению, сексуально эксплуатировать, подвергать всевозможному насилию, расчленять, совершенно не прислушиваясь к голосу совести и не испытывая никаких моральных угрызений, потому что эти категории лежат далеко за пределами материи. Французский эстетик Ф. Комар замечает по этому поводу: «Смерть долгое время воспринималась как препятствие для изучения человека. Теперь же она стала условием объективного знания. Некое неудобство,

испытываемое при изучении обнаженного тела живого человека, вполне объяснимо: стеснение и стыд связаны с возможным пробуждением желания. Бездыханное тело не смущает. Взгляд может без стыда или стеснения предаваться анализу и критике» [7, с. 70–71]. Классический образ святого Себастиана, пронзенного стрелами, сменяет в тире мишень для пулевой стрельбы в виде фигуры человека.

В современном мировоззрении даже культура ни в коем случае не выступает альтернативой торжествующей бездуховности, ибо просвещенная цивилизация изобретала такие действенные механизмы истребления независимой мысли, такую совершенную технологию нивелирования чувств, которые безотказно и безнаказанно функционируют в самом широком диапазоне: от повседневности до идеологических догм, от капканов, паразитирующих на ненасытной алчности, до ловушек, прочно связанных с инстинктами предвечных страхов – смерти и одиночества.

Одиночество человека и осознание им конечности своего существования, рассмотренные в экзистенциальной оптике, – два кардинальнейших опыта людей нашей эпохи и далекого прошлого. В соответствии с этими опытами современная культура разворачивается в пространстве и времени, а власть принципиально не может их игнорировать и не учитывать в выстраивании и формировании своей политики. Эти опыты, связанные с глубинными мотивами человеческой психики, поистине приобрели разряд глобальных проблем. Эти темы, быть может, не всегда ясно проявляются и очерчиваются в общественном сознании, однако раз за разом упорно всплывают на его поверхность. Их возросшая актуальность явилась прямым следствием краха христианской парадигмы, когда европейская культура отказывается от картины мироздания, в центре которого помещался Бог, устраняет кардинальные понятия «рая» и «ада», представление о существовании «души». Человек, не допускающий наличия мира трансцендентального, становится в абсолютном смысле «смертным» и «покинутым», что чрезвычайно трагически им переживается, порождая острое духовно-психологическое напряжение. Все это требует более пристального рассмотрения в контексте поставленных перед нами задач, то есть имеет эстетическое значение.

Традиционная христианская этика рассматривала человека как существо греховное, ограниченное чувственным миром. Он смиренно нес в себе одновременно духовное (бесконечное) и телесное (конечное) до того момента, пока не утратил ощущение первородного греха. Человек лишился того, что связывало его с Богом, свою божественную сущность, и превратился в распавшуюся брентную плоть. Прошлое оборачивается для него бессмысленным нагромождением руин, прежние ценности пе-

рестают быть его духовным убежищем и превращаются в пустые идолы, которые уже не могут быть источником новой жизни.

В настоящее время люди относятся к смерти иначе, что и выражается в ее практическом изгнании и замалчивании. Может показаться, что ни о чем человек не заботится так мало, как о смерти, а его ценности ориентированы на наслаждение жизнью и ее усовершенствование. Уже давно опорой порядка в цивилизованных обществах выступает не право на смерть, а управление жизнью. Сейчас власть реализуется не столько в форме запрета, сколько в форме советов и рекомендаций, касающихся здорового образа жизни. На смену религиозному и морально-юридическому пришел медико-биологический дискурс, в котором ставка делается не на смерть, а на жизнь: ее продление, экономию и рациональную организацию [10, с. 136–150].

Смерть выступает в качестве неизбежной реальности, с которой придется столкнуться каждому. Но человек настоящего, по сути, боится культурного образа смерти. В нашем «обезбоженном» мире смерть, по большому счету, ничем не может быть оправдана; большинство людей по отношению к себе воспринимает ее как величайшую несправедливость, как страшный и непоправимый факт настолько, что тезис Эпикура воспринимается в качестве злой насмешки или отвлеченной спекуляции. Чтобы защитить себя от шокирующего осознания неизбежного, индивиды вынуждены прибегать к своеобразной психологической защите – стараться по-детски не замечать смерть, как будто ее не существует.

Осознание собственной смерти в психологии считается признаком душевно здорового человека, в философии экзистенциализма – критерием подлинного бытия, а психоанализ утешает нас открытием того, что подсознание не верит в смерть, что бессознательно, инстинктивно мы живем так, как если бы смерти не было. Именно в этом противоречии З. Фрейд видит причины того, что разговоры о смерти обычно исключаются, считаются неприличными и люди стараются их избегать.

Но вместе с тем человек не может жить, не делая никакого различия между жизнью и смертью, полностью уравнивая их между собой, потому что это различие как раз координирует и управляет нашим существованием. Настораживает другое – интенсификация страха смерти в современном мире, выражающаяся в самых, казалось бы, различных областях деятельности, где смешиваются глубина отрицательного чувства и неудовлетворительное его понимание. Подведенные под безупречную базу рациональные объяснения смерти не в состоянии предотвратить в человеке постепенное нарастание отчаяния из-за невозможности получить желаемое эмоциональное переживание.

«Я», которое умирает, есть трагедия не в сценическом, а в жизненном ее исполнении. Личность обнаруживает себя в пространстве всепроникающей и вездесущей безысходности, в котором с неуклонной последовательностью устраняется сама возможность надежды. Понимание этого реализуется не столько в интеллектуальных, эпистемологических или когнитивных измерениях, сколько в человечески жизненной реальности. Тонкие техники объяснения трагедийности как таковой – не более чем онтологическая импотенция, так как они не в силах предложить действенные рецепты ее преодоления и фактически констатируют тупиковость ситуации.

Другая трагедийная форма высших переживаний современного человека – проблема его одиночества, крайне обострившаяся в нашу эпоху. Историческое существование вида *Homo sapiens* есть развернутый процесс последовательных отчуждений. Иудео-христианская традиция оперирует библейским мифом о грехопадении, когда перволюди были отделены от породившего их духовного мира. Возникновение культуры рассматривается как противопоставление природе, а цивилизация, непременным атрибутом которой является наличие классового общества, предполагает социальное разделение людей. Марксизм анализировал проблему отчуждения пролетариата от средств производства и результатов собственного труда. А современная эпоха – время тотального отчуждения индивидов в духовном, социальном и экзистенциальном измерениях как от отказа от самих себя.

Многие исследователи сходятся на том, что переживание человеком своей оторванности от сообщества людей, от семьи, исторической реальности, гармоничного природного мироздания связано, в самом общем приближении, с одиночеством. Основополагающим моментом в таких случаях выступает осознание отсутствия чего-то, чувство потери, крушения, или, иначе говоря, неспособность связать воедино нечто утраченное, тогда как наши обычные надежды и ожидания ориентированы на согласованность, соединение, связь. Ломая временные характеристики и делая будущее еще более неопределенным, одиночество порождает тревогу и страх.

Чувство одиночества, относящееся к взаимоотношению человека с природой, воплощено в поиске способов противостояния Космосу как огромной холодной пустоте, мыслимой или ощущаемой как смерть. Что может быть противопоставлено пустоте?

Смерть, изолирующая людей от первоосновы жизни, тем самым отчуждает их друг от друга. Люди становятся заложниками напряженного и постоянного поиска подлинного понимания и интимности в надежде

избежать окружающей их духовной пустоты. Но, в сущности, плодотворного диалога не происходит, современный социум предполагает не подлинную общность живых существ, а механический контакт предметов. Сферы их внутреннего мира не пересекаются и становятся средоточием только собственного личностного чувства, частным опытом, не имеющим общезначимого масштаба. Фильмы П. Гринуэя и К. Муратовой констатируют трагическую отчужденность индивида от, казалось бы, «соприродных» ему материалов. Мы отделены друг от друга оболочками наших тел, и этот барьер оказывается непреодолимым, что никак не согласуется с глубинной сутью человеческого существа, которое выступает в качестве смертного, одинокого, страждущего и мыслящего «я».

Но человек отнюдь не желает расставаться со своей «вечностью» и смириться с отчужденностью от мира и себе подобных. Помещенный внутри трагедийного пространства, он не оставляет попыток отыскать тот желанный *topos*, где мог бы сохранить свое онтологическое достоинство. Чтобы предотвратить социальную дезинтеграцию и личностный распад индивидов, чтобы окончательно не ввергнуться в хаос, культура начинает вырабатывать специфические механизмы преодоления и нейтрализации одиночества и конечности человеческого существования. Для этого она вынуждена прибегать к различным стратегиям, используя наряду с рационально обоснованными и символическими способами и некоторые архаичные пласты психики, выплывающие на поверхность сознания человека и культивирующиеся в рамках современного потребительского подхода.

Культ молодости и красоты прямо связан со страхом конечности жизни. Привычное отношение к смерти ассоциируется с представлением, что ей подвластны только старость и болезнь. Молодость всеми признается как расцвет – накопление сил для роста и развития, красота – как совершенство, а потому – живущая вечно. Под смертью обычно понимают абсолютный конец – невозможность продолжения и просто то, чего нет. Поэтому «умирание молодости и красоты» представляется нам как своего рода онтологический оксюморон, не имеющий под собой смысла.

Символ молодости задерживает дрейф к смерти. Ребенок, переступивший порог жизни, неминуемо движется только к взрослому состоянию и смерти. Смысл «смертельности» состоит в том, что мир, куда попадает человек, не обещает ничего хорошего, так как остается ждать приближающегося конца, ждать персональной смерти, а не какой-нибудь отвлеченной смерти вообще. На уровне смутного ощущения, тихого голоса подсознания разница между порогами рождения и смерти оказывается очень существенной: двигаться лучше не к смерти, а к рождению, или,

во всяком случае, остановить это движение на стадии возраста молодости. Фатальность смерти можно условно преодолеть в овладении формой, проявляющейся в организации материальных элементов в «юное тело», предполагающей торможение и «замораживание» времени.

Дряхлость тела – плохое предзнаменование, указывающее на то, что человек близок к неминуемому пределу. Чтобы «обмануть» смерть, необходимо скрыть, «спрятать» свою немощность за оболочкой цветущей плоти. Желанию как можно дольше оставаться молодыми и красивыми способствовало появление косметической хирургии, зародившейся в военных госпиталях Второй мировой войны. «Подтяжка лица, включавшая удаление морщинок в углах рта и у глаз, разглаживание лба и век, уничтожение “второго подбородка”, а также хирургическая коррекция груди, живота, бедер, икр, щиколоток – все отныне доступно, причем все делается достаточно быстро, очень часто прямо в салоне красоты. Прибегать к подобным средствам первыми стали представительницы высшего света. Их примеру бесстрашно последовали и актрисы. Косметическая хирургия стала для многих из них настоящим даром Божиим, благодеянием, продлевающим молодость и дающим возможность продолжать работать на сцене и в кино» [12, с. 81]. Число заведений, где женщинам, а чуть позже и мужчинам возвращают утраченную молодость, стремительно продолжает расти.

«Наглядная метаморфоза идеального тела – мисс Вселенная. Она обнимает собой весь земной шар, она – звезда среди звезд. Мисс Вселенная увековечивает идею о том, что существует образцовое тело, модель абсолютной красоты и молодости (пусть даже вполне эфемерная). Всем остальным женщинам, по словам Ш. Бодлера, остается быть всего лишь частью ГЛАВНОЙ женщины» [7, с. 36]. В «Вечной очевидности» Р. Магритта женский идеал складывается из разделенного на части изображения тела.

Культивирование молодости – уникальный симптом современной цивилизации, в которой практически существует только «молодой человек», а все остальные должны искусственно соответствовать данному стереотипу – вставить зубы, подложить силикон, поддерживать на должном уровне свою мужскую силу. Исключение из числа молодых в западной городской культуре означает в каком-то смысле исключение из числа живых.

Жажда бессмертия приобретает самые различные формы, большинство из которых мы назвали бы сомнительными. В современной цивилизации она проявила себя во многих аспектах – в возлагании надежд на достижения современной науки в области биологии и медицины; в культе молодости и красоты; в радикальной эротизации культуры; в символи-

ческом «обмане» и дискредитации смерти; в стремлении к славе и успеху, особенно заметном в среде политиков и художников; в стратегиях обладания и насилия. Нейтрализация одиночества осуществляется в реставрации различных форм религиозности, в стратегиях любви, сексуальности, абсурда, бунта и бегства («эскапизма»).

Вследствие этого чувственная сфера современного человека подверглась массивному воздействию со стороны вышеперечисленных факторов. Мы с полным основанием можем говорить об эстетике сексуальности и молодости, насилия и саморазрушения, бунта и бегства, любви и абсурда. Тем более, уже существуют как художественные произведения, так и теоретические работы известных авторов, посвященные именно этим проблемам, которые, так или иначе, становятся непременными объектами пристального внимания новой эстетики.

Однако и прежние, «классические» темы в «неклассической эстетике» остаются отнюдь не снятыми. Но в изменившихся условиях они требуют совершенно других трактовок, приемлемых для той ситуации неимоверно расширенного исследовательского поля, когда раз за разом проявляются новые грани, казалось бы, привычных проблем, ранее не входившие в сферу внимания академической эстетики или ею отвергаемые. Брезгливое неприятие таких явлений, постоянно возникающих в жизни и современном художественном творчестве, следует окончательно отбросить. И, мало того, избавиться от близорукого и одномерного их рассмотрения только в узком социальном аспекте, то есть избежать сползания в социальное «обличительство», в очевидную слабость леворадикальной эстетики 60-х гг. XX в.

Тем не менее, прослеживается ее сильное влияние на «неклассический» подход в эстетическом осмыслении действительности, несмотря на то, что леворадикальный тип мышления потерял в современном мире массовую опору: новые поколения уже не жаждут «Великого Отказа» (Г. Маркузе) и предпочитают статус «рабов на зарплате». Идейнными источниками и составными частями леворадикальной эстетики, или эстетики контркультуры, выступали довольно эклектичные компоненты. Это – традиционная леворадикальная идеология (в том числе анархизм), некоторые концепции современной буржуазной философии (экзистенциализм и особенно фрейдизм), а также социологии (теории «единого постиндустриального общества», «конвергенции», «интеграции»), романтизм, традиции утопической мысли, особым образом интерпретированная традиция буржуазного просветительства и гуманизма (Ж.-Ж. Руссо, Г. Д. Торо и др.), элементы раннего христианства и восточных религиозно-мистических учений. Присутствовало использование идей марксизма

в толковании западных «марксологов» и «неортодоксальных марксистов». Заметна была роль различного рода авангардистских социально-культурных и художественных идей, восходящих к дадаизму, сюрреализму, а также к ряду других западных эстетических традиций.

Характерными особенностями леворадикальной эстетики явились ориентация на спонтанное и стихийное социальное действие, получающее преимущественно эстетизированное обоснование; призыв к освобождению бессознательных сил чувственности, фантазии, воображения как социально-творческих способностей; ведущая роль художественно-утопического сознания в общей структуре леворадикального мироощущения; рассмотрение революционно-преобразующей деятельности как самоценного эстетического феномена; социально-антропологическая трактовка проблем искусства и эстетики.

В целом же контркультура предполагала формирование новых отношений между людьми; принятие новых ценностей и выработку иных социальных норм, принципов, идеалов, этических и эстетических критериев; воспитание нового типа личности с новыми формами ее сознания и действия [11, с. 17–18].

Теоретики леворадикальной эстетики полагали, что культ классики в искусстве всегда на руку тем, кто стремится заморозить социальное устройство в нынешней форме, которое явилось следствием ошибок «наших отцов». В качестве искусства ими признавалось только то «современное искусство», которое создает и открывает нечто принципиально новое, чего еще не было в арсенале мировой культуры, только то, что расширяет горизонты познания действительности и границы нашего языка.

Эстетика контркультуры, надо полагать, была последним мощным всплеском модернистской традиции, считавшей, что новое может родиться только в результате трансформации традиционных устоев либо, отталкиваясь от традиции, в конструктивной полемике с ней. В 70-х гг. XX в. неоконсервативная эстетика (Д. Белл и др.), возникшая как реакция на «молодежный бунт», и леворадикальное эстетическое мышление в отчаянном противостоянии нейтрализовали и поглотили друг друга, расчистив место для так называемых «неклассических» подходов в чувственном осмыслении мира.

«Неклассическая эстетика», в отличие от своей предшественницы, должна избавиться от желания шокировать и все сводить к гротеску. Хотелось бы, чтобы было чуть больше сомнения и скептицизма, меньше оголтелой уверенности и загадочных трюков с фетишем культуры и искусства. Опыт учит, что легче всего попасть впросак, исповедуя идиотский оптимизм, ибо сегодняшний выход может обернуться завтрашним

тупиком. Разумеется, никто не застрахован от ошибок и заблуждений, но претензия на эксклюзивные права по отношению к разуму как таковому была бы с нашей стороны если не глупостью, то, по меньшей мере, непростительной ошибкой. Если мы и имеем какие-то права на него, то исключительно в контексте его применения.

В западной культурной традиции под термином «познание» (в том числе и эстетическое) обозначается совокупность процессов, посредством которых информация извлекается, перекодируется (то есть интерпретируется), усиливается и используется для получения новой информации. Дело здесь, собственно говоря, заключается в том, что существует большая разница между чистым неререфлексируемым исполнением и интерпретацией данных чувственного восприятия. Причем понятно, что здесь имеет смысл говорить уже не просто о данных чувственного восприятия. Речь уже идет о наличии формообразующих факторов, предполагающих некий виртуальный парадигматический ряд, где каждые составляющие его элементы необходимо соотносятся с другими (уродство – красота), обладают комбинаторными свойствами (возвышенное одновременно может выступать в качестве трагического либо прекрасного) и, следовательно, имеют диалогическую структуру (некий консенсус в оценках). Посредством всего этого неизбежным и неотвратимым образом обретается определенность самого познающего субъекта. Наблюдая, мы распознаем явление, находим ему место в системе наших представлений, так или иначе анализируем, запоминаем и, наконец, вписываем это явление в нашу общую картину мира, то есть осуществляем познание, осмысляем мир, придаем ему смысл [8, с. 90–91].

Хотелось бы обратить внимание на тот очевидный факт, что, помимо всех содержательных аспектов, искусство есть не что иное, как средство общения людей с миром и друг с другом. Оно синтезирует человеческий опыт (или пытается это делать) различными путями и придает окружающей нас действительности патетическую осмысленность. Искусство в течение долгих тысячелетий на основе тончайших исследований чувственной сферы личности раз за разом создавало такие образы мироздания, которые открывали поистине невероятные перспективы для эволюции человеческого духа. Являясь одним из мощнейших средств познания мира и человека, художественное творчество заставляет нас признать существование понятий добра и зла в их абсолютном значении. Ведь только на их основе мы способны определить принципы своих действий, в том числе и внутри собственно «я», понять, в чем причины разобщенности и страдания людей, решиться описать подобное положение вещей и, возможно, преодолеть его. А взамен этого нам предлагают духовную капитуляцию.

Ситуация, заложником которой оказался современный человек и его чувственная сфера, крайне сложна и противоречива, с помощью «классического» подхода зачастую просто невозможно дать ей более или менее приемлемую оценку. Но она насущно необходима для того, чтобы упорядочить нашу вакханалию восприятий реальности, и потому никак нельзя отказываться от попыток реализации таких оценок. От этого будет зависеть, обретем ли мы в будущем, наконец, духовное здоровье или нет. Французский поэт и писатель М. Уэльбек совершенно справедливо прокомментировал сложившееся положение: «Пока мы остаемся в сфере поэзии, мы остаемся в сфере правды. Проблемы начинаются позже, когда приходится собирать эти фрагменты воедино, выстраивать их в некоей последовательности и осмысленности» [13, с. 14].

Безусловно, новая эстетика должна оказывать активное сопротивление торжеству зрелищности над смыслом путем создания своеобразных творческих лабораторий, в которых как на полигоне будут обкатываться новые проекты. Она должна инициировать другое искусство, которое не будет вызывать привычных эстетических наслаждений, ибо будет являться экспериментом по созданию новых типов человеческих отношений внутри общества и, следовательно, провоцировать непривычные или неопределенные впечатления.

Совершенствование в творческой сфере должно осуществляться не на принципе сосуществования, а на принципе конфликта, в котором проявляется свободная от системного заказа интеллектуальная деятельность. Индивидуализм, личный вкус и оригинальность должны иметь равные права на самовыражение. Только столкновения различных идей и точек зрения способны выявить скрытые в них возможности, только в сравнении можно по достоинству оценить и использовать в реальной практике самое лучшее. Конкуренция в современном искусстве – незаменимый стимул, в отсутствии которого творческая деятельность вырождается во всеобщее отлынивание от работы. А для того, чтобы каждое творение заняло свое истинное место в контексте творческого и интеллектуального соперничества, необходима здоровая доля нигилизма, энергия и чувство личной ответственности.

Кроме того, наша эпоха проявляет себя в метисаже – в смешении рас и народов. Поэтика метисажа базируется на взаимопроникновении различных культур, которые становятся все более и более проницаемыми для обмена как продуктами производства, так и обычаями, технологиями выживания, этическими нормами и эстетическими критериями, часто не имеющими никакого отношения к тем традициям, что были инициированы античностью, и, следовательно, не обладающие статусом «класси-

ческих». Поэтому есть смысл взять на вооружение эстетические представления других народов и попытаться осуществить великий синтез в чувственной сфере современного человечества. Не можем же мы, в самом деле, проигнорировать, например, эстетику «негритюда» (джаз-рок и ритм-энд-блюз, хип-хоп и рэп-культура, культура растафари и рэггей).

В частности, всеобщее увлечение дальневосточным искусством на Западе теперь не вызывает никакого удивления. Однако при этом надо учитывать, что китайское понимание прекрасного, растворенное в ритуале («ли»), и внефеноменальная категория «би» японской эстетики никак не соотносятся с западными представлениями о красоте. Здесь мы сталкиваемся с тем случаем, когда внешнее подобие заслоняет собой несходные процессы, за каждым из которых лежит иная культурно-психологическая традиция, иная ценностная ориентация общества.

Не напрасно зритель эпохи Мэйдзи отказывался понять Шекспира: он не мог психологически оправдать любовь Ромео и Джульетты, между которыми лежала вражда домов Монтекки и Капулетти, ибо это противоречило законам почитания предков и принципам вассальной преданности в бусидо. Когда японская интеллектуальная элита после нескольких столетий самоизоляции, на рубеже XIX–XX вв. открывает для себя модернистскую литературу Запада, она с огромным трудом признает ее в качестве искусства, наделяя эпитетами «низменное» и «вульгарное». Аналогичный скептицизм по отношению к художественному творчеству Японии испытали и европейцы. Взаимное понимание, причем довольно неглубокое, возникает только спустя десятилетия. Невозможно понять многие законы японского искусства, если не знать основополагающие принципы буддийской религии. Просто умиляют некоторые критики, которые видят в «Золотом храме» Юкио Мисимы явление нового Герострата, а в финал фильма «Фейерверк» Такеши Китано рассматривают как трагичный. Их заблуждения связаны с тем, что они не имеют ни малейшего представления о принципе «иллюзорности видимого мира» («майя»), «законе непрочности вещей» («мудзе») и понятии «синдзю» – самоубийстве влюбленных [6, с. 236].

Возможно, «неклассическая эстетика» станет проводником новой эпохи и создаст культурный миф неомодернизма, который будет пониматься как полная реализация тех исторических проектов, которые так и не сумели реализовать модернисты, поможет понять, в чем причины их неудач, чтобы не повторить их ошибок, выработает, пусть даже радикальный, но продуктивный метод преодоления «беспочвенности». Ведь диалектическая роль духа состоит в придании возможному желаемой формы.

Необходимо перестать поддаваться различного рода мистификациям и перестать мистифицировать других. Художественная практика должна выражаться в актуальном активизме, стремлении к росту и распространению индивидуальных стилей жизни, проявляющихся в поведении и сознании, которые способны дать иные, уникальные опыты видения мира. Эта иная эстетика, лишенная классической фригидности и исходящая из субъективности, или, иными словами, основанная на частных случаях, на жизненном опыте индивидов. «Неклассическая эстетика» ставит перед человеком проблему самостоятельного и осознанного различения добра и зла и утверждает, что красота – не просто бесплодное воображение миллионов людей, но это понятие еще и нравственное.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Барт Р. Смерть Автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / пер. с нем. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.
4. Борисенко А. Л. Иэн Макьюен – Фауст и фантаст // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – С. 284–294.
5. Дебор, Ги. Общество спектакля / пер. с фр. – М.: Логос, 2000. – 184 с.
6. Кирквуд К. П. Ренессанс в Японии. Культурный обзор XVII столетия. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. – 303 с.
7. Комар Ф. Искусство и человек / пер. с фр. – М.: ООО «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ», 2002. – 160 с.
8. Коробов В. Б. Опыт функционального описания буддийской дхьяны // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск: Сибирское отделение издательства «Наука», 1990. – 216 с.
9. Курьер ИЛ. // Иностранная литература. – 2003. – № 3. – С. 295–298.
10. Марков Б. В. Живое и мертвое // Фигуры Танатоса: Искусство умирания: сб. статей. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1998. – 220 с.
11. Мельвиль А. Ю., Разлогов К. Э. Контркультура и «новый» консерватизм. – М.: Искусство, 1981. – 264 с.
12. Паке Д. История красоты / пер. с франц. – М.: ООО «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ», 2003. – 128 с.
13. Уэльбек М. Мир как супермаркет / пер. с франц. – М.: Ad Marginem, 2003. – 156 с.
14. Фуко М. Слова и вещи / пер. с франц. – М.: Прогресс, 1997. – 380 с.

КУЛЬТУРА КАК СУБЪЕКТ АГРЕССИИ

Да будут прокляты эти интересы цивилизации, и даже самая цивилизация, если для сохранения ее необходимо сдирать с людей кожу.

Ф. М. Достоевский

Феномен агрессии на сегодняшний день интересует не только специалистов в различных областях гуманитарных наук, но и людей, по большому счету, далеких от какого бы то ни было научного знания. Агрессивность в наши дни стала практически неотъемлемой частью жизни каждого человека. Глобальные проблемы человечества – угроза терроризма, крупные международные и локальные конфликты, растущий уровень преступности – так или иначе, связаны с агрессией. Изучение проблемы агрессивного поведения человека, сопряженное с беспрецедентным ростом уровня насилия в современном обществе, стало в начале нового столетия едва ли не самым популярным направлением исследовательской деятельности психологов всего мира. В области же социальной философии и культурологии подобные исследования практикуются значительно реже. Возникает закономерный вопрос: не является ли причиной вышеупомянутого роста уровня агрессивности сама культура? Возможно, истоки агрессивного поведения можно обнаружить не только во врожденной склонности человека к нему, но, в какой-то мере, и в естественной сущности культуры.

Как известно, одной из важнейших функций культуры, представляющей собой сложную знаковую систему, является функция трансляции социального опыта. Однако «все культурные достижения человека имеют одно большое “но”: они касаются только тех его качеств и действий, которые подвержены влиянию индивидуальной модификации, влиянию обучения» [7, Гл. 13]. Это значит, что навыки агрессивного поведения также передаются культурой, а следовательно, уже сама по себе культура несет некий агрессивный заряд.

Н. Бердяев писал, что «культура – это сложная многоуровневая система, вбирающая и отражающая противоречия всего мира» [Цит. по: 6, с. 6]. Противоречия эти проявляются разными способами. В частности,

их суть заключается в конфронтации между социализацией и индивидуализацией личности: с одной стороны, человек неизбежно социализируется, усваивая нормы общества, а с другой – стремится сохранить индивидуальность своей личности. Налицо конфликт между нормативностью культуры и той свободой, которую она предоставляет человеку. Регулятивная функция культуры, в свою очередь, определяют различные виды общественной и личной жизнедеятельности. В сфере труда, быта, межличностных отношений культура, так или иначе, влияет на поведение людей и регулирует их поступки, действия и даже выбор тех или иных материальных и духовных ценностей. Важно также отметить аксиологическую функцию, которая «отражает качественное состояние культуры как системы ценностей, формирующей у человека вполне определенные ценностные потребности и ориентации. По их уровню и качеству люди чаще всего судят о степени культурности того или иного человека. Нравственное и интеллектуальное содержание, как правило, выступает критерием соответствующей оценки» [10, с. 293].

Таким образом, человек, стремящийся сохранить свою индивидуальность, в какой-то мере противится некоей универсальной модели поведения на все случаи жизни, некоему единому стандарту, который в определенной степени насильственно навязывается ему культурой. В данном контексте (если отвлечься от принятого в психологии определения, согласно которому агрессия присуща только живым существам) можно рассматривать как субъект агрессии саму культуру, а индивида, которому та или иная норма навязывается, – как ее объект. Поскольку эта агрессия носит специфический характер (в силу того, что ее субъектом выступает не живое существо, а сложная и многоуровневая структура), под «агрессией культуры» имеет смысл понимать стремление культуры к приведению каждого конкретного ее носителя к некоему единому стандарту или норме. Причем, в данном случае, понятие «культура» может быть взято в любом контексте, начиная с общемировой культуры и заканчивая самыми мелкими субкультурами.

Сопоставив это определение с различными типами агрессии, предложенными Э. Фроммом (игровая, инструментальная, непреднамеренная, оборонительная и т. д.) [11], можно сделать вывод, что агрессия культуры носит одновременно и инструментальный (целью в данном случае является все то же приведение индивида к общепринятому в рамках данной культуры стандарту), и оборонительный характер (т. к. подобная стандартизация одновременно служит и естественным механизмом самозащиты культуры от разрушения изнутри).

В рассматриваемом контексте культура всегда была агрессивной. Еще в первобытных обществах была широко распространена процедура изгнания из племени, применяемая к нарушителям сложившихся устоев: «...и все же находились нарушители общепринятых норм. Это требовало применения мер общественного воздействия – не только убеждения, но и принуждения...» [13, с. 17]. С развитием общества механизмы агрессии совершенствовались и усложнялись. В рабовладельческом и раннефеодальном обществах этой же цели служили разнообразные формы казни. В средневековье широкое распространение получила инквизиция – одна из самых ярких иллюстраций проявления агрессии культуры. Более чем за шесть веков по самым разнообразным причинам были уничтожены миллионы людей. С переходом от средневековья к Новому времени меняются и формы агрессии культуры. Этот переход нагляднее всего может быть проиллюстрирован с помощью работы Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху», в которой, в числе прочего, показано отношение общества к различного рода «изгоям». «...Есть нечто, что переживет саму проказу и сохранится в неизменности даже в те времена, когда лепрозории будут пустовать уже не первый год, – это система значений и образов, связанных с персоной прокаженного; это смысл его исключения из социальной группы и та роль, которую играет в восприятии этой группы его навязчивая, пугающая фигура, отторгнутая от всех и непременно очерченная сакральным кругом. Безумцы, нищие, прокаженные вызывали резкое неприятие со стороны общества, и реакция их отторжения носила достаточно сильный характер. “Высылка безумных” носила почти ритуальный характер и стояла в одном ряду с прочими ритуальными изгнаниями. Города при первом удобном случае изгоняли их за пределы своих стен; и они так и скитались по отдаленным деревням, если только их не препоручали какой-нибудь группе купцов или паломников» [12, с. 16.].

Однако в XVIII в., по замечанию все того же Фуко, механизмы агрессии обретают качественно новый характер – казни уступают место более эффективному и менее кровавому механизму. Человек становится объектом отношения власти, которая пронизывает все дисциплинарное пространство, объектом постоянного надзора и контроля. Власть в данном контексте также может быть рассмотрена как один из элементов, составляющих механизм агрессии культуры. С изменением методов меняется и характер власти: «...в классическую эпоху Запад пережил глубокую трансформацию подобных механизмов власти. Право отобрать у подданного жизнь сменилось разнообразными формами управления его жизнью и жизнью социального тела вообще. Власть стала находить свою

легитимность в обеспечении эффективного функционирования социального тела во всем многообразии его жизненных функций» [12, с. 26].

В то же время, агрессия культуры может быть направлена не только внутрь, но и вовне, что позволяет говорить еще об одном проявлении агрессии культуры – ее экспансии, которая зачастую выражается в агрессивных действиях против чужеродной культуры, или, проще говоря, в войне. Человечество вело войны на протяжении всей своей истории. Поводы для военных действий могут быть разными – экономическими, территориальными или социально-политическими. Однако война практически всегда предполагает насаждение победителем на завоеванной территории тех или иных элементов собственной культуры. «Разумная, но нелогичная человеческая натура заставляет две нации состязаться и бороться друг с другом, даже когда их не вынуждает к этому никакая экономическая причина. Она подталкивает к ожесточенной борьбе две политические партии или религии, несмотря на поразительное сходство их программ всеобщего благополучия. Она заставляет какого-нибудь Александра или Наполеона жертвовать миллионами своих подданных ради попытки объединить под своим скипетром весь мир. Примечательно, что в школе мы учимся относиться к людям, совершавшим все эти дикости, с уважением; даже почитать их как великих мужей. Мы приучены покоряться так называемой политической мудрости государственных руководителей и настолько привыкли ко всем таким явлениям, что большинство из нас не может понять, насколько глупо, насколько вредно для человечества историческое поведение народов» [8]. Эти слова Конрада Лоренца довольно ясно иллюстрируют проявление агрессивности культуры в военных действиях. Война служит универсальным методом реализации вектора агрессии культуры вовне, поскольку в случае невозможности навязывания собственной культуры побежденному, существует возможность физического уничтожения нестандартизируемых элементов (вплоть до геноцида целых народов). Примером может служить испанская колонизация Южной Америки, когда многие народы были истреблены практически полностью.

XX век оказался новым поворотом в качественном развитии механизмов агрессии культуры. Дело даже не столько в появлении оружия массового поражения, сколько в принципиально новых методах культурной экспансии, возникших благодаря качественно новым механизмам передачи информации. Возможность передачи информации на большие расстояния – появление радио, телевидения и массовой литературы – в корне изменила все существовавшие до этого каналы взаимодействия индивида и культуры.

Методы агрессии культуры можно условно разделить на две основные категории: физические (с применением насильственных действий) и психологические (без непосредственного применения силы). К психологическим методам можно отнести разнообразные виды убеждения и научения (в том числе информационные методы, широко внедряемые СМИ), а также различные институты социализации. К насильственным методам причисляются войны, репрессивные акции и проявления агрессивного поведения со стороны носителей культуры. Чем сильнее тот или иной индивид отклоняется от стандарта культуры, тем сильнее то давление, которое он испытывает со стороны ее носителей (это в равной мере относится и к представителям иной культуры, и к ее маргинальным элементам). Примером этого положения может служить широко распространенное во многих странах движение «бритоголовых» («skinheads»), ставящее своей целью если не физическое уничтожение, то, по крайней мере, конкретные физические акты насилия по отношению к представителям иной расы, которые по определению являются носителями чужеродной культуры. Примечательно также, что насильственные и психологические методы могут комбинироваться в своих проявлениях. Таким образом, агрессия культуры реализуется как через государственную власть и властные структуры, так и через каждого отдельно взятого носителя данной культуры.

Важным фактором стал выбор «врага» – цели, навязываемой культурой каждому конкретному индивиду и обществу в целом – как объекта агрессии данной культуры. Причем, как отмечает Лоренц, «...враг, или его муляж, могут быть выбраны почти произвольно, и – подобно угрожаемым ценностям – могут быть конкретными или абстрактными. Евреи, гунны, эксплуататоры, тираны и прочие годятся на роль врага так же, как мировой капитализм, большевизм, фашизм, империализм и многие другие “измы”» [7].

Возникает вопрос, что является той самой основной чертой, отличающей современную культуру от всех прочих? Почему принципиально изменились как проявления агрессии культуры, так и методы ее реализации? В XVIII в., как следует из работы Фуко, причиной такого качественного изменения послужило появление новых дисциплинарных институтов. В XX в. далеко не последнюю роль в подобном изменении сыграли структуры СМИ. Именно они, по сути, ответственны за формирование нового типа культуры. Их роль в современном обществе настолько значительна, что в пору уже говорить о современной культуре как о культуре масс-медиа и в определенном смысле как о культуре агрессии. Тогда возникает вопрос, каким образом и через утверждение какого медиа-дискур-

са представляется определенная социальная проблема в масс-медиа, что в значительной степени влияет на понимание обществом этой проблемы? То или иное мнение формируется уже не самим человеком, а средствами массовой информации. А это значит, что в современных обществах в связи с качественным изменением феномена коммуникации значительную роль в конструировании смысла социальных феноменов начинают играть масс-медиа.

Подводя итоги, приходится констатировать, что в современном обществе у человека практически нет шансов сохранить индивидуальную свободу, вследствие того, что у него практически нет возможности для критической оценки происходящего. Фактически, имеет место исчезновение культуры в том ее понимании, которое существовало ранее (т. к. противоречие «социализация – индивидуализация» всегда являлось одним из свойств культуры), и расцвет современной культуры как культуры агрессии (в явной или латентной форме).

Список литературы

1. Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
2. Батай Ж. Литература и зло. – М., 1997.
3. Бодрийяр Ж. Дух терроризма. – М., 2002.
4. Бодрийяр Ж. Реквием по масс-медиа. – М., 1999.
5. Бэрон Р., Ричардсон Д. Агрессия. – СПб., 2001.
6. Культурология. История мировой культуры. – М., 1998.
7. Лоренц К. Агрессия. – М., 1997.
8. Лоренц К. Се человек // Агрессия. – М., 1997.
9. Пелевин В. Generation «П». – М., 2000.
10. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
11. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М., 1999.
12. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1999.
13. Шевилев Д. Ю. Власть и социальные нормы в первобытных обществах. – Волгоград, 1997.

Д. Д. Родионова

СИМУЛЯЦИЯ И СИМУЛЯКР В КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНА

С переходом к постиндустриальному и постмодернистскому обществу в конце XX – начале XXI вв. культура и социальная структура становятся все более мозаичными, плюралистичными (мультикультурализм, симулятивность, дифференциация жизненных стилей). Все характерные

атрибуты постмодернистской культуры, и прежде всего *симулятивность*, как в капле воды, отражаются в феномене постмодернистской моды [1].

Симулякр – это иллюзия. Симуляция события, действия, жизни – подделка, подменяющая реальность, видимость при отсутствии сути, артефакт вместо живого явления. Понятие симулякра («видимости», «подобия») обычно индуцируют из схемы репрезентации, сформулированной еще в античной философии Платоном. Имеется «идея» (*эйдос*) некоторого класса вещей как их *идеальная модель-оригинал*, по отношению к которой возможны верные и неверные подражания. Верные подражания-копии характеризуются *сходством* с моделью, а неверные подражания-симулякры – *отличием* от модели (и друг от друга), но общим для тех и других является соотнесенность, позитивная или негативная, с трансцендентальным образцом.

Ж. Бодрийяр предлагает историческую схему трех порядков симулякров, сменяющих друг друга в европейской цивилизации: «подделка» – «производство» – «симуляция». Со времен Возрождения и до наших дней, по его мнению, последовательно сменились три типа симулякров: 1) *подделка* составляет господствующий тип от эпохи Возрождения до промышленной революции; 2) *производство* – господствующий тип промышленной эпохи; 3) *симуляция* образует господствующий тип современной культуры [2].

Таким образом, согласно точке зрения Бодрийяра, *симулякры* и *симуляция* – не одно и то же. «Знаки-симулянты» образуют особый класс симулякров, в которых процесс симулятивизации (симуляции) достигает апогея. Если симулякры эпохи модерна, будучи ложными подобиями, все же еще сохраняли связь с прототипами, то симуляции полностью порывают с реальностью. В этой трехчленной схеме наблюдается асимметрия, связанная с неоднородностью объектов, которые становятся «моделями» для симулякров: если подделка (например, имитация дорогих материалов в одежде или архитектуре) и производство (изготовление серийных, идентичных друг другу промышленных изделий) касаются материальных вещей, то симуляция, как о том говорит языковое употребление слова, применяется скорее к *процессам* (симуляция деятельности), *состояниям* (симуляция болезни) или *символическим сущностям* (симуляция любви к родине, верности, долга и т. п.).

Симуляция – порождение постмодерна, эпохи крушения великих надежд, высоких идеалов, отсутствия ярких личностей и решительных поступков, что является приметой нашего времени. Не случайно в современную речь проникли и теперь торжествуют в ней слова «как бы», «вроде», «в принципе», «типа того», опосредующие действие или явление. Оно

как бы происходит, в принципе существует, а как обстоит дело в действительности, никто толком не разберет. Ведущий теоретик постмодернизма Ж. Бодрийяр поясняет: «...Это общество не производит больше ничего, кроме неопределенных событий... Раньше событие существовало, чтобы произойти, сегодня... оно производится как виртуальный артефакт, как травести медиаформ» [3].

В культуре постмодерна «доминирующим», определяющим, как это ни парадоксально, становится не реальное (подлинное), а именно *виртуальное, симулятивное существование*, главным образом существование в масс-медиа и посредством масс-медиа: на телеэкране, в эфире, в Интернете, на страницах журналов и газет и т. п. Как замечает Д. И. Дубровский, в эпоху постмодерна «*существовать – значит быть воспринимаемым зрителем, слушателем, читателем?* Борьба за существование приобретает в нашу эпоху новые формы, во многом определяющие черты постмодернистской психологии. Главное – выловить золотую рыбку успеха, неважно какими приемами. Но добиться этого можно только благодаря средствам массовых коммуникаций. Раньше претенденты на роль “духовных пастырей” хотели “светить всегда, светить везде”..., сейчас они жаждут *«светиться всегда, светиться везде»*... Самые популярные, следовательно, самые реальные и самые значительные (ну просто великие!) лица – те, кто дольше других светится на экране. Большинство из них в действительности лишь мелкие актеры, посредники, которыми управляют из-за кулис. Реальная власть у суфлеров. Но актеры (ведущие, всевозможные «аналитики», шоумены от политики и т. п.) защищают интересы “заказчика” под видом защиты правды и справедливости... Сплошь и рядом нас потчуют и на первое, и на второе, и на закуску фирменным блюдом полуправды, специально изготовленным на телевизионной кухне искусными защитниками Интереса хозяина. Теневой аппарат режиссуры неустанно формирует для нас картинку реальности, которая нужна, выгодна “заказчику”, картинку, создаваемую чаще всего в манере “мягкого абсурда”, т. е. монтируя ее в правдоподобную и благообразную форму» [4]. «Реальность» *как бы есть*, и, в то же время, *ее как бы и нет*, – она *виртуализируется*.

Подмена общественного личным, высокого низменным, правды интересом и т. п. – типичный путь симуляции и абсурда. Основной предпосылкой служит здесь информационная атмосфера, в которой доминирует «децентрация» и «равноправие дискурсов»; истина ведь, согласно постмодернизму, – «реликтовый принцип». Эта атмосфера нагнетается постоянным акцентированием в изображаемом событийном ряду пороч-

ного, ужасного, беспросветного, отвратительного. На первом месте и со всеми деталями – катастрофы, убийства, преступления, скандалы, аферы, разносортный негатив.

Современные хозяева «свободы слова» стремятся «размягчить», «децентрировать» критические регистры человеческого сознания и совершить подстановку в него желательной им оценки, вывода, интенции (такой психологический механизм, связанный с передозированием «чернухи», хорошо известен). Львиная доза «чернухи», отчасти взятая из жизни, а отчасти сфабрикованная, плюс хитроумные передержки и привязка тематического «содержания», с одной стороны, к инстинктам, а, с другой – к расхожим клише, – и для вас будет создан любой требуемый заказчиком «имидж».

Ведущим специалистом по таким делам являлся, например, телевизионный ведущий ОРТ тех времен, когда этим российским телеканалом владел Б. Березовский, С. Доренко. Ему была присуща безоглядная уверенность в свою «свободу слова», которая совершенно не стеснена какими-либо моральными, логическими, юридическими нормами, ничуть не обеспокоена элементарными критериями реальности, присущими здравому смыслу, нормальному критическому рассудку. На телевизионной ниве «аналитик» С. Доренко – наиболее яркое практическое воплощение постмодернистской идеологии и психологии [5]. Именно такого рода персонажи сегодня претендуют на роль демиургов социальной реальности. Фабрикуемое ими изображение этой реальности выдается за действительную реальность, отчасти они таким путем на самом деле творят ее (в политике, результатах рекламы, моде и т. д.). Виртуальное и реальное перемешиваются, сливаются, переходя друг в друга, «фантомы» и «симулякры» обнаруживают социальное могущество.

Так, основываясь на постмодернистском требовании абсолютной свободы слова и личности, подвергаются симулятивизации различные аспекты реальности. С одной стороны, претензия на «абсолютную свободу» имеет, казалось бы, очевидно гуманистическую подоплеку, а с другой – «такая свобода крушит привычные нормы, освящает оголтелую разнузданность, утрату элементарного стыда, элементарной деликатности и скромности, нестесненное публичное выражение низменного субъективизма, инстинктов, муторной девиантности и патологии. И все это стремятся обрушить на наши бедные головы. Нам уже почти все показали «Про это», скоро они установят свою камеру на дне унитаза» [6]. Конечно, цитированное мнение тоже является субъективно односторонним, но в плане фиксации того, как производится постмодернистская виртуализация реальности, оно вполне адекватно.

Политика эпохи постмодерна как никогда прежде слилась с технологиями масс-медиа. Особый статус средств массовой информации в современном обществе зафиксирован в расхожем выражении «четвертая власть». В настоящее время власть – это не просто политические и административные структуры, а технологический гибрид, обнаруживающий себя в «роковом соединении власти и знака» [7]. Причем, знак предстает в качестве симулякра, объединяя в себе как означаемое, так и означающее, тем самым фиксируя не сходство, а наоборот, отчужденность от референтной реальности. Такая модификация властных отношений вызывает к жизни новые формы социального бытия, имя которым – симуляция. Когда Бодрийяр совместил понятия власти и симулякра, он получил ту социально-политическую реальность, в которой существует постмодернистская культура информационного общества.

Новые виды информационной коммуникации, связанные с перестройкой знаковой системы, коренным образом изменили способ реализации властных установок, где симуляция является основополагающей деятельностью, что подтверждается фактами избирательных технологий, освещения военных и пр. конфликтов, создания имиджа власти PR-стратегиями, осуществляемыми с помощью индустрии масс-медиа. СМИ фактически перестают отражать действительность, а сами творят образы и симулякры, которые, собственно, и определяют реальность культуры, или, пользуясь терминологией Бодрийяра, гиперреальность, в которой происходит симуляция коммуникаций и которая оказывается более реальной, чем сама реальность. Бодрийяровская *гиперреальность* по своей сути близка к более привычному понятию *виртуальная реальность*, понимаемому как информационная среда, созданная имиджевыми технологиями средств массовой информации и коммуникации, а также такими родственными с ними практиками, как паблик рилейшнз, реклама и мода.

Таким образом, развитие информационной среды в условиях осуществления современного пространства культуры способствует усилению симулятивной организации жизни человека, что усугубляет ситуацию неопределенности, неадекватности, деструктивности.

Список литературы

1. Баранов Г. С., Куклина В. А. Постмодерн и реклама: Мультимедийная реклама как репрезентативный язык культуры эпохи постмодерна. – Кемерово, 2002. – Гл. 1.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2000. – С. 113.
3. День литературы. – 2002. – № 5.

4. Дубровский Д. И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 44.
5. Дубровский Д. И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 45.
6. Дубровский Д. И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 47.
7. Kxoker A., Cook D. The Postmodern Scene: Experimental Culture and Hiper-Aesthetics. – N.Y.: Macmillan, 1988. – P. 73.

О. А. Коновалова

ИГРОВАЯ ДОМИНАНТА ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА С ХАОСОМ

Процесс симулятивизации, охвативший в эпоху постмодерна практически все сферы социокультурной действительности, породил новую реальность (гиперреальность), в корне отличную от реальности, определявшей облик до-постмодернистской культуры. Гиперреальность, представляя собой новое, уникальное явление, с необходимостью отказалась от принципов, моделей и норм «обычной» действительности, противопоставив им свои собственные, адекватные новой социокультурной ситуации. Вместе с тем, можно предположить, что постмодерн не создал ничего принципиально нового. Скорее, речь идет не о порождении, а о выборе средств и принципов, адекватных постмодернистскому мировосприятию и мироощущению. По мнению большинства исследователей, центрирующей доминантой в эпоху постмодерна стала игра. Данное положение не вступает в противоречие с утверждением о том, что для постмодерна характерна утрата всех доминант и центрирующих мифологем, так как в подобном ироническом противостоянии выражается сама сущность постмодернистской культуры. Так, например, постмодернистское отрицание метанарративов порождает новое метаповествование, а борьба против рационализма и логоцентризма незримо утверждает эти принципы. Данная модель, отражающая ироническую симулятивную стратегию постмодерна, в полной мере применима и в отношении смысловых и ценностных доминант: утверждая отказ от какого-либо «центризма», от смысловой оси или доминанты, постмодернизм сам создает новую доминанту, в качестве которой и выступает игра.

Оформление игры в качестве постмодернистской доминанты неразрывно связано с основными особенностями и сущностными характеристиками постмодерна, главным образом, с таким его системообразующим

принципом, как ризомность, неупорядоченность, хаотичность. Культура постмодерна во многом определяется через символ ризомы, являющейся системой разрывов и нарушений структурных связей, нецентрированной и неиерархической системой. Проявлениями ризомности постмодернистского мира становятся, в частности, плюралистичность, фрагментарность, отсутствие центрирующей мифологемы, системной доминанты и т. д. По мнению Т. Н. Голобородовой, новая ризоматическая социокультурная реальность, порожденная стратегией «диалога с хаосом», «фундируется исключительно постмодернистской доминантой – игрой» [2, с. 61]. М. Липовецкий, определяя постмодернизм как «искусство вести диалоги с Хаосом» [3, с. 224], также подчеркивает значение игры. Он полагает, что игра – это единственный способ если не преодоления Хаоса, то погружения в него, мнимого снятия трагического и напряженного накала состоявшегося диалога.

В хаотичном, деиерархичном и децентрированном мире единственно возможным и адекватным способом ориентации в «бессмысленном» дискурсе становится игра. В некотором смысле она становится «способом “реконструкции” распавшейся целостности в условиях утраченности смысловой оси, которая прежде эту целостность гарантировала» [2, с. 61]. Однако реконструированная целостность оказывается в некотором смысле мнимой, так как специфической особенностью любой игры является ее нацеленность не столько на сохранение существующей действительности, сколько на создание альтернативной действительности, в рамках которой игра определяет новые, релятивные и условные, ценности, смыслы. Внутри игрового пространства всегда царит собственный определенный порядок, отличный от порядка реального мира, противостоящий ему как порядок «как будто», порядок, лишенный какой-либо серьезности.

Определение игры через понятие несерьезности позволяет многим исследователям видеть в этом феномене реальную угрозу «истинному» бытию, неигровой реальности. Бодрийяр, например, указывает на такие характеристики игры, как аморальность и безнравственность. Игровая природа, по его мнению, не этическая. Для функционирования игре не нужна какая-либо моральная структура или надстройка. Игра не имеет ни психологического, ни этического, ни метафизического основания, что и обуславливает ее аморальность: игра требует лишь соблюдения Правила, а не веры в него, а потому люди, включенные в процесс игры, действуют, не веря в то, что они делают. Игра, основанная на Правиле, освобождает своего субъекта от смысла, выбора, свободы, ответственности. Строй обыденной, повседневной жизни игра заменяет строем «обольщения»,

то есть симуляции, что делает ее поистине безнравственной. Подлинные ценности (моральные ценности, ценности труда, производства, справедливости, равенства) игра заменяет симулякрами. А это приводит к тому, что в игре «разыгрывается пародия на реальность» [1, с. 260].

Разрыв между реальностью жизни и симулятивной реальностью игры – это разрыв между двумя сферами норм и ценностей, одни из которых абсолютны, другие – условны, а потому противоречие между игрой и не-игрой не может не затрагивать нравственных, этических оснований. По мнению Л. Т. Ретюнских, отсутствие переживания абсолютного значения той или иной ценности ведет к абсолютному отрицанию моральных констант, которые одни способны остановить тотальное распространение игры, основанное на всеобщей релятивизации морали. Утрата ощущения сакральности бытийных явлений ведет к нигилизму – моральному принципу, основанному на полном отрицании всех нравственных ценностей. Отсутствие моральных границ – это позиция вседозволенности, позиция нигилизма или позиция игрового отношения к морали, таящая в себе возможность полного разрушения системы моральных норм и принципов, регулирующих как поведение людей, так и их мировосприятие и мироощущение.

По сути, выбор между игрой и реальностью – это выбор между тем, что «свято», и тем, что «преходяще». Одним из моментов, определяющих серьезность человеческой жизни, является смерть. Осознавая себя смертным, человек, с одной стороны, погружается в трагическую серьезность жизни, с другой – получает мощный импульс к поиску ее смысла. Смысло-жизненный поиск и есть центральный момент человеческого бытия. Игра всегда противостоит смерти, а следовательно, и серьезности жизни. Л. Т. Ретюнских полагает: «Игра может замаскировать скорбь, уберечь от фатального трагизма страха смерти, но она не в состоянии преодолеть его. Подобное лечат подобным, а посему подлинное побеждается подлинным: страх смерти как подлинное, сакральное переживание может преодолеть такое же подлинное сакральное переживание, но не игра; не случайно множество поэтов и философов в течение столетий доказывают, что Любовь может победить Смерть» [6, с. 96].

Подобным образом с темой смерти соотносится не любая игра как таковая, но игра, распространяющаяся на все сферы бытия, создающая не только альтернативную реальность, но игровую реальность как единственно возможную. «Игровой хаос, доведенный до предела, неизбежно упирается в тему смерти» [2, с. 62] только тогда, когда приобретает черты тотальности.

Тотальное распространение игры стало одним из важнейших признаков постмодернистской культуры. Как единственно адекватный способ взаимодействия с ризоматической реальностью в эпоху постмодерна, игра преодолела рамки индивидуального самовыявления человека и распространилась на всю социокультурную реальность, определила принципы моделирования реальности, породив тем самым реальность симулятивную. Представляя собой единственно адекватный способ выражения и существования в эпоху постмодерна, игра оказывается навязанной человеку, децентрирует его самость, денерархизирует систему его ценностей, обращает микрокосм в микрохаос. Существует мнение, согласно которому игра не только порождает хаос, но может и противостоять ему. В частности, С. Н. Носов подчеркивает, что сущность игры не ограничивается развлекательными функциями, помогающими человеку в трагических ситуациях или в окружении Хаоса. За игрой скрывается нечто большее: душевное многознание, пронизательность, уставшая от себя самой, некая подводная мудрость. Игра есть «итог всеобъемлющего взгляда на мир» [5, с. 234], в то время как серьезность идей и верований представляет собой производное узости мировосприятия. Однако большинство исследователей на сегодняшний день разделяют другую точку зрения, которая, в частности, отражена в работах М. Липовецкого. По его мнению, игра может показаться спасительной, так как позволяет душе «самосохраниться даже среди абсурда, даже в гуще хаоса» [4, с. 221], даже перед ликом смерти. Вместе с тем, превратившись в стереотип, в банальную форму существования, игра уже «не может защищать от хаоса, так как сама становится инструментом нивелировки» [4, с. 221].

Противоречие между игрой как формой преодоления хаоса и игрой как формой бытия и ориентации в хаотичном мире отражает противоречивый характер самого постмодерна. Выступив против тоталитарности рационализма, сложившейся в эпоху новоевропейского модерна, постмодерн произвел новую тоталитарность – тоталитарность симуляции и игры.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000. – 318 с.
2. Голобородова Т. Н. Игра в культуре постмодернизма // Дефиниции культуры. – Томск, 1999. – Вып. 4. – С. 59–63.
3. Липовецкий М. Апофеоз частиц, или диалоги с хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва-Петушки» и русском постмодернизме // Знамя. – 1992. – № 8. – С. 214–224.

4. Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемой. Поэты и постмодернизм // Новый мир. – 1992. – № 7. – С. 213–223.
5. Носов С. Н. Литература и игра // Новый мир. – 1992. – № 2. – С. 232–236.
6. Ретюнских Л. Т. Этика игры. – М.: Прометей, 1998. – 120 с.

И. В. Ащеулова

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ СТРАТЕГИИ ИГРЫ В РОМАНАХ САШИ СОКОЛОВА

Игра наряду с интертекстуальностью и диалогизмом является одной из важнейших черт поэтики постмодернизма. Энциклопедия «Постмодернизм» дает следующее определение игры: «разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенная прямой практической целесообразности и представляющая индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей» [1, с. 293]. В этой формуле можно заметить два существенных правила игры – это чистая эстетика без какой-либо цели и абсолютная свобода, дающая человеку право выбора, «высшая страсть, доступная лишь элите» (Ортега-и-Гассет). Высшая ценность игры – не в результате, а в самом процессе. Процесс игры увлекает и создает «иные миры» (понятие семантики возможных миров), которые парадоксальным образом сочетают культурные схемы, стереотипы и их игровое ироническое переосмысление. Игра в основе своей несет демифологизирующие функции и часто десакрализует существующие в культуре архетипы, образы, сюжеты. С игрой связаны свобода творческого воображения и новейшие смыслы и значения культуры. На данный момент развития русской литературы можно назвать множество имен и произведений, в основе которых лежат постмодернистские игровые стратегии. В книге М. Липовецкого «Русский постмодернизм: поэтика прозы» [2] такими произведениями называются «Пушкинский дом» А. Битова, «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, проза В. Сорокина и Е. Попова, «Затоваренная бочкотара» В. Аксенова, романы В. Шарова, рассказы Т. Толстой, В. Пьецуха, В. Ерофеева, романы Саши Соколова. В данной работе мы обратимся к последнему из перечисленных авторов и покажем разные уровни игровой поэтики в трех его романах.

Эстетика творчества Саши Соколова во многом выражает особенности русского модернизма и постмодернизма 60–80-х гг. XX в. Первый роман – «Школа для дураков» (1976) – предстает собой творимый главным героем субъективный миф о реальности, имеющий онтологический характер. Строится данный миф на основе субъективных фантазий, во-

ображения, преображения существующей реальности и различных игр главного героя романа – мальчика-шизофреника. Одним из примеров таких игр могут служить языковые игры, когда слово овеществляется в сознании героя, скрытые смыслы реализуются в образы, сюжеты, создающие «вторую действительность». Имя предмета в сознании мальчика перестает быть внешним, непроницаемым, но начинает светиться изнутри иным смыслом и значением. Мальчик ищет свой язык, свои знаки, создает свой текст, материализующие и внутреннее состояние, и смыслы бесконечного бытия. Этот поиск воплощается в словесной игре, постоянном словотворчестве, когда общепринятые смыслы слов переворачиваются и приобретают новое значение. Это происходит на уровне имен персонажей, на уровне природных образов, на вещно-предметном уровне. Так появляется название дачной реки. Железнодорожные билеты – право на проезд – в сознании героя связаны с правом на дачу, на лето, на свободу, на жизнь. Поэтому смысл билетов как проездных документов дополняется значением пропуска в иную реальность, а именно на дачу, на Лету (реку забвения, превращения, воображения), пропуск в иное духовное состояние: *билеты-лето-Лета*.

Другой пример: *«И слово “обувь” как “любовь” я прочитал на магазине»* [3, с. 138]. Здесь совмещаются чувство и вещь в звучании слов, их обозначающих, мальчик переносит свои мечты о любви на материальный предмет, и смысл предмета преображается. Трансформация, когда сфера духовного перетекает в материю, позволяет вскрыть несоответствие сущности и явления: *«два ученых, подающих одежды»* [3, с. 130]. Это сочетание герой произносит, когда рассказывает о своем возможном будущем ученого-ботаника. Это будет время снятия «формы», брюк, перешитых из отцовских, и костюма, герой сможет носить пыльник, как Акатов и Леонардо. Здесь есть еще один смысл, смена одежд повлечет за собой особые отношения с Ветой (любимой женщиной и учительницей): *«Но помимо того – с обеих сторон – зреет – уже назрело – нечто совсем особое, общность интересов дополняется какой-то иной общностью»*. Эта «иная общность» несет эротический подтекст: *подающие одежды и падающие одежды*. Смена одежд должна, по мнению героя, изменить отношение к нему Веты, дать ему надежду на любовь. Не случайно в книге о семье и браке, которую дает ему Норвегов, он выбирает пример именно о смене, снятии одежд и заучивает его наизусть: *«Он (то есть я, сударь) несколько дней был в отъезде. Он тосковал по ней, а она (то есть Вета Аркадьевна) по нему. Должны ли они (то есть мы) скрывать это друг от друга... Нет. Он возвращается домой и видит, что все очень мило прибрано... Как бы между прочим она говорит: «Ванна гото-*

ва. Белье я уже положила. Сама я уже искупалась». Как замечательно, что она рада и в предвкушении любви все уже приготовила для этого» [3, с. 177]. Желание любви воплощено в совмещении понятия «надежда» и вещи – «одежда», дух и материя соединяются. Но с надеждами на смену одежды связано взросление и приобщение к нормальной жизни, то есть как раз подмену надежды на одежду, форму. Слова выдают эту подмену.

Следующий пример показывает, как смысл слова изменяется под влиянием звучания: *кондуктор* – *констриктор*. Кондуктор, или ревизор компостирует билеты, и при этом раздается особенный шелкающий звук, поэтому кондуктор становится констриктором, человеком, который пропускает, как бы отсеивает людей, и они попадают на дачу. Так звук изменяет смысл слова: кондуктор становится механическим человеком – констриктором / конструктором.

Отдел народного образования превращается в отдел *оборзования*. «Борзый» значит «скорый», «быстрый», «бойкий», «рьяный» [4]. В разговорной речи «борзый» приобретает значение «наглый». Герой, видимо, имеет в виду ложную динамику и никчемность школьного образования, а также наглость, жестокость, злобу учеников школы для дураков: «*Дураки хореографического ансамбля ринулись к раздевалкам сразу всей идиотской массой, плюя друг другу в лицо, ревя, кривляясь, извиваясь телами... хрюкая и хохоча*» [3, с. 175]. Перестановкой букв меняется смысл в сочетаниях: *политики* – *калитики*; *белокровие* – *болекровие*, открывающая искаленность человеческой судьбы, что произошло с Акатовым, страдание в болезни вместо восторга перед жизнью.

Таким образом, в игре слово перестает быть непроницаемым, оно начинает отражать внутренний смысл, мифологизируется в сознании героя. Из образов, возникающих в сознании, рождается текст, сюжет о реальности, вернее об инореальности, скрытой в реальности. Слова начинают строить действие, не называть предметы, а воплощать их в реальность, но уже с иным значением. Из игры с реальностью, со словами рождается тот мифопоэтический образ мира, который хотел бы видеть герой в реальности, где материя свободно становится духом, ветром и наоборот: «*как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл...*» [3, с. 26].

Во втором романе – «Между собакой и волком» (1980) – создается эсхатологический миф конца России, а значит и конца русской культуры. Текст строится как столкновение двух сознаний: архаического сознания Ильи Зынзырэлы и окультуренного личностного сознания Якова Паламахтерова. Текст Якова Паламахтерова «Записки Запойного Охотника»

является ярким примером постмодернистской, демифологизирующей все известные образы культуры игры. «Записки» выражают самоощущение и переживание окружающего мира героем, драму скептического сознания. Паламахтеров вписывает свое существование в жизнь Заволчья, но остается сторонним наблюдателем. Он создает «свой» текст, но за счет соединения «чужих» текстов, цитат из русской и мировой литературы (Пушкина, Пастернака, Фета, Бернса и т. д.), в этом проявляется его философия жизни и искусства. В «Записках» культурный и философский опыт многих писателей подвергается иронии, представляя и концепцию, и практику постмодернизма. Обратимся только к одному примеру – ироническому игровому переписыванию отрывка из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. Это третья записка «Между собакой». Пушкинская строка «между собакой и волком», означающая сумерки, дает название всему роману. Это образ существования Заволчья-России в сумерках реальности и сознания. Заволчье совмещается с русской деревней XIX в., с помещичьим бытом: «*Пусть незатейлив обед, все вы обсудите толком вместе с собакой и волком*» [3, с. 219]. Паламахтеров повторяет онегинскую скуку и единственное развлечение в беседе с приятелем, длинные осенние и зимние вечера, когда время теряется («поздно теперь или рано», «Вечер грядет больно долгий»; ср. у Пушкина «Вечерняя находит мгла»), и даже употребляет устаревшие слова: «Да не прошествовать ль спать...». Но различие разительно:

Жалобно блеет дрезина
С тридцать четвертой версты,
Дали донельзя пусты
И выходной в магазине.
Скушно. И блеет дрезина.

Капнула капля из жбана [3, с. 219–220].

Сравним у Пушкина:
Сиди под кровлею пустынной,
Читай: Вот Прадт, вот V. Scott.
Не хочешь? – поверяй расход,
Сердись иль нет, и вечер длинный
Кой-как пройдет, а завтра тож... (XLIII).

Идиллической русской деревни не существует, нет бордосских вин, изысканных блюд, философских бесед; охотники, калеки пьют кагор местного производства и говорят ни о чем («было бы что обсуждать»);

«скушно», потому что выходной в магазине и негде купить вина; сумерки – это не благословенное время «дружеских врак», а момент, когда «капает из жбана», а приятели созываются только для того, чтобы снова «капнуть из жбана». В этой записке появляется образ, связанный с пьянством и смертью, – птица удод. Удод – «потатуйка, пустошка, берендейка» – хохлатая птица, которая предвещает беду, несчастье, смерть [5]. Источником таких представлений об удоде послужил его крик, похожий на долгие трубные звуки, выражающие тоску. Удод, как Волк и Собака, олицетворяет Итиль, его тоску, ожидание смерти:

Как хорошо, что у пруда,
Сидя себе на дубу,
Дует удод во дуду
И приговаривает:
Как хорошо мне у пруда [3, с. 219].

Паламахтеров сам становится Удодом, топит свою душу в вине, потому что мысли о смерти, о бессмысленности жизни не покидают его («мне бы только Удода послушаться», «Посмотришься в кружку, а ты уж удод...»). Таким образом, этот пример показывает, что в тексте Паламахтерова раскрывается тотальное разочарование и в реальности, и в искусстве, и в культуре. Кризис ценностей приводит Паламахтерова к отказу от себя, от доверия собственному чувству бытия, от словотворчества, поэтому остается только иронически обыграть предыдущие тексты. На уровне авторского сознания Паламахтеров становится формулой отказа от предыдущей модернистской эстетики («Школа для дураков») и погружения в сложное поле культурных игр.

Третий роман Саши Соколова – «Палисандрия» (1985) – показывает как создание, так и разрушение субъективного мифа о линейном историческом времени, об исторических деятелях XX в., о советском государстве. Игры с историей достаточно часты в постмодернистской практике. Священная история у Шарова, средневековые хроники и русская история у Пьещуха, советская история и ее мифы у Соколова становятся теми «кирпичиками», на основе которых выстраивается игровой образ «новой» истории с фантазмагорическим прошлым и изменившимся будущим.

Эстетизированная мифологизация советской истории представлена в романе «Палисандрия» несколькими ключевыми ситуациями, прежде всего, мифом о Сталине как главном боге Кремля-Олимпа, одним из «отцов» Палисандра и мифом о Брежневе как Местоблюстителе. Они предстают в сюжете главного героя романа – Палисандра – как реализация мифа об

Эдипе, ибо путь к власти «детей» разворачивается через ситуации любовных треугольников: Сталин – Надежда Аллилуева – Палисандр; Брежнев – Шагане – Палисандр и Брежнев – Виктория Брежнева – Палисандр. При этом сущность архаического мифа (о борьбе старого бога с новым) даже в десакрализованном варианте мифа об Эдипе опустошается и тем, что Палисандр лишен инициативы в этих ситуациях, он скорее исполняет чужую волю, пародируя миф. Демифологизация ситуаций и исторических персонажей возникает и с помощью подробностей, их разоблачающих (страх Сталина, ревность Брежнева, подлость Андропова). Таким образом, происходит многократное разрушение мифа. Во-первых, Палисандр якобы разрушает ложные версии советской и мировой истории, высказывая версию свидетеля и участника этих событий (переписывает историю). Во-вторых, при этом он возводит историю в соответствие с различными культурными, историческими схемами и архаическими мифами (профанирует архаический миф). В-третьих, и собственный миф Палисандра разрушается теми подробностями, которые саморазоблачают персонажей профанной истории.

Например, миф о Сталине возникает в тексте Палисандра как ответ на мемуары дочери первого, Светланы Аллилуевой, где она, по мнению Палисандра, высказывает мысль об убийстве матери отцом на почве ревности. В ответном письме герой опровергает эту версию настолько двусмысленно, что читатель начинает верить именно Светлане, но не Палисандру. Палисандр находился в любовной связи с Аллилуевой, которая после смерти няни Агриппины заменяет ему мать. Палисандр, подобно Эдипу, вступает в связь со своей «матерью» Надеждой и убивает своего «отца» Сталина. Эпизод смерти Сталина приводится героем и как ответ на «псевдоисторическую» книгу Авторханова «Загадка смерти Сталина». По версии Палисандра, Сталин умирает от испуга, когда в темноте комнаты сторожевая собака Руслан прыгает ему на грудь. Так пошутили дети членов правительства, устроив сторприз Сталину, – заперли Руслана в шкафу. Палисандр, будучи косвенно причастным к смерти своего «отца»-соперника, открывает себе дорогу к власти над Эмском-Кремлем-Олимпом.

Палисандр создает и другие мифы об истории, разрушая при этом устоявшиеся исторические мифы. Так, Палисандр рассказывает историю шестизарядного кольта, который подарила ему Фанни Каплан. Последняя при помощи этого кольта отомстила Ленину за поруганную любовь и женитьбу на Крупской. Смерть Троцкого объясняется как несчастный случай: Троцкий был против венчания Сталина и Аллилуевой и был выслан в Уругвай, где погиб от укуса тарантула. Поэтические опыты Андропова

порождают калейдоскоп сведений, относящих его одновременно к миру лагерей и миру искусства: *«отличнейший гитарист, детство свое протерпел он в Мордовии, в юности пел и плясал в цыганском хоре особого назначения, знался с Вертинским, Лещенко... был неудачно женат на сестре абстракциониста Кандинского, а после ее ухода к архитектору Корбюзье выдвинулся по протекции Полины Молотовой (Жемчужиной) в ординарцы моего дедоватого дяди» (Берли)* [3, с. 68]. Так разрушается и миф о человечности, и миф о творческой одаренности, но и миф о главе спецслужб как воплощении античеловеческого. Введение в сферу искусства политиков, управлявших временем, превращает их в комедиантов, циркачей, в симулякры. Фурцева *«начинала с канкана как выученица Петипа»*; Свердлов был известным канатоходцем; Жданов работал маркером в игорных домах Мариуполя; Аллилуева была танцовщицей. Люди, полагавшие, что творят историю, лишь имитируют власть над жизнью, история превращается в театральное действие. Соколов развенчивает советские мифы о власти над историей и претензии художников слова стать спасителями России, подлинными властителями времени: герой романа также участвует в общей мистерии. Палисандр сравнивает историю с иноходцем, однако, это не стремительный конь-время, а конь смерти, требующий жертв. Жертвами становятся все люди, все события, все ощущения. В конечном итоге, по мнению Палисандра, история не стоит того, чтобы ей увлекаться, она одинаково обманет глупого и мудрого: *«и вот нам уже зевается, дремлетя, читаемое, при всем к нему уваженьи, валится из рук, и мы опять засыпаем»* [3, с. 25].

Итак, обращаясь к истории, уже автор романа разрушает общепринятые советские мифы о социальном прогрессе, о направленности времени, ставит под сомнение архаический миф о вечном возвращении, сводя его к вечному «уже было», к бессмысленным повторам. Но одновременно скептически оценивается миф о бегстве в творчество, пересочинении жизни, в котором творец не обретает ни сакральных смыслов, ни вечности: все превратится в «колумбарий добрых надежд и тщеславий».

На примере произведений Саши Соколова видно, что игровые стратегии постмодернизма многообразны и направлены на демифологизацию всех реалий бытия. Однако не нужно обвинять постмодернизм в разрушении и неверии. Игры постмодернистов позволяют расширить горизонты сознания и культуры, посмотреть на общеизвестное с иной точки зрения. Свобода творчества и воображения, заложенная в игре, помогает избавляться от стереотипов мышления и чересчур мифологизированной реальности.

Список литературы

1. Постмодернизм. Энциклопедия. – М.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001.
2. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: поэтика прозы. – М., 1996.
3. Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия: романы. – СПб.: Симпозиум, 1999.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 1–4. – М., 1989. – Т. 1. – С. 115.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 1–4. – М., 1989. – Т. 4. – С. 474.

Е. Н. Горбова

ФЕНОМЕН ТАЙНЫ В ЭСТЕТИКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Феномен тайны имеет свою историю, связанную с характером динамики культуры. Мы можем проследить его эволюцию от священного таинства до современного детектива. Чтобы определить характер трансформации тайны в истории культуры, обратимся к концепции Питири-ма Сорокина. Как известно, Сорокин выделяет три формы культуры: идеациональную, идеалистическую (интеграционную) и чувственную, которые составляют цикл и сменяют друг друга по очереди [2]. Эти формы культуры, по сути, универсальны и реализуются как в прошлом, так и в настоящем.

Идеациональная культура характеризуется религиозностью, духовностью, символичностью. Основная тематика идеационального искусства – сверхчувственное царство Бога. Это культура даосистского Китая, брахманской Индии, раннесредневекового христианского Запада. Для идеационного типа культуры характерна сакрализация тайны. Таинство – неотъемлемый атрибут религиозного культа. Тайна такого типа культуры никогда не будет раскрыта, т. к. тайна священна сама по себе; любые попытки продвинуться к постижению тайны рассматриваются как грех. Сама таинственность носит здесь сугубо инструментальный характер. Тайна здесь призвана нести в себе некий высший смысл. Суть ее в том, что она заключает в себе абсолютное и положительное, несет в себе часть божественного откровения. Такой исследователь как С. А. Сошинский отмечает, что смысл, заключенный в тайне, определяется не «снизу», а только «сверху», «через то, что она в себе являет – Абсолют, Бога...». [3, с. 84] Вне такого смысла тайна становится обманом, несет в себе пустоту и разрушение.

Чувственная культура – полная противоположность идеационной, «живет и развивается в эмпирическом мире чувств» [2, с. 436]. Цель чувственного искусства – доставить наслаждение; оно ничего не символизирует, по сути своей – антирелигиозно. Это культура греко-римской цивилизации с III в. до н. э. по IV в. н. э. Эта же форма культуры доминирует в западной культуре на протяжении последних пяти веков.

Современная чувственная культура, массовая культура, делает искусство частью повседневной жизни. Питирим Сорокин пишет о том, что «это искусство вошло в повседневную жизнь, найдя отражение в линиях автомобиля, в изгибе линий обуви и стола, в аксессуарах ванной комнаты. Социально-культурные предметы не есть чисто предметы потребления, они включают в себя большую долю чувственной красоты» [2, с. 450]. Сорокин сравнивает современную культуру с гигантским супермаркетом, где каждый найдет и то, что ищет, и то, что ему абсолютно не нужно. Когда же чувственное искусство истрачивает запас своих творческих сил, как собственно любое искусство, его добродетели превращаются в его же порки. Здесь уже больше подходит метафора другого исследователя – Столярова, который сравнивает такую ситуацию в культуре с гигантской мусорной свалкой [4, с. 10]. Собственно, такие метаморфозы происходят и с феноменом тайны. Чувственная культура низвергает таинственное до обыденного, происходит десакрализация тайны.

Питирим Сорокин выделяет некоторые характерные черты чувственного искусства, которые применительно к феномену тайны можно интерпретировать следующим образом.

Основная функция чувственного искусства – давать наслаждение – распространяется и на тайну; теперь это уже не священнодействие, а развлечение, от гадалок и астрологов до бульварных детективов.

«Пытаясь изобразить действительность такой, какой она открывается нашим органам чувств, искусство становится все более и более иллюзорным, не отражающим суть явления, т. е. ему суждено стать поверхностным» [2, с. 451]. То же самое касается тайны, попытки найти во всем скрытые смыслы, найти какую-то абсолютную Истину приводят к возникновению различных фантастических теорий, легенд.

В поисках сенсации как условия симуляции чувственного наслаждения искусство обращается к тайне, постепенно уклоняясь в сторону патологии (триллер).

«Многообразие чувственного искусства, вместе со стремлением дать, возможно, больший объем наслаждений стимулирует всевозрастающее усложнение технических средств» [2, с. 451]. В отношении тайны такое техническое усовершенствование в совокупности с ситуацией мо-

ральной свободы, когда все запреты сняты, приводит к появлению таких идей, как клонирование Иисуса Христа.

Еще один признак чувственной культуры – это поиск бесконечного многообразия. В отношении тайны – это поиск самой тайны. Дело в том, что когда тайна раскрывается, она перестает быть тайной. На ее месте возникает вакуум, который заполняется другой тайной, которая так же раскрывается и исчезает. Человек начинает искать тайну в быту, придумывать ее из ничего, предполагая, что «за каждым явлением таится еще одно, более сложное, а там еще одно и т. д.» [1, с. 36].

Для эстетики постмодернизма, занимающей ведущее место в современной чувственной культуре, характерно скептическое отношение к феномену тайны. Рационализм современной культуры как бы провозглашает: все тайны раскрыты. Однако для искусства характерно смакование темы таинственности в искусстве – «игра в тайну». Примером может служить творчество У. Эко. В своем романе «Маятник Фуко» он дает рецепт «идеальной тайны». Идеальной для чувственной культуры. Идеальная тайна – та, которая никогда не будет раскрыта, пустая тайна. Она должна заместить собой вакуум, возникший после разрушения тайны сакральной. Таким образом, пустота и бессмысленность, несущая в себе разрушение с точки зрения идеациональной культуры, становится идеалом в эпоху чувственной культуры. Сам собою возникает вопрос: не является ли такая замена попыткой заполнить вакуум пустотой?

Список литературы

1. Интервью с Умберто Эко // Логос. – 1999. – № 2.
2. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.
3. Сошинский С. А. Чудо в системе мироздания // Вопросы философии. – 2000. – № 9.
4. Столяров А. После жизни // Литературное обозрение. – 1999. – № 2.
5. Эко У. Маятник Фуко. – СПб., 2000.

А. В. Карманова

СТЕБ КАК АТРИБУТ РЕФЛЕКСИИ В «МЕТАЛЛИЧЕСКОМ» РОКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ РОК-ГРУПП)

«Металлический» рок – это музыкальный стиль, появившийся в конце 1960-х – начале 70-х гг. в Европе. Основоположниками его считаются группы Black Sabbath, Motorhead, AC/DC и др., а генеалогию это-

го направления рок-музыки ведут от хард-рока. Если в хард-роке главное – мелодия и гармония, то в «металлическом» роке, по определению А. А. Игнатьева, «музыка изобилует весьма изобретательными нарушениями традиционных функциональных гармоний (брейк, тональные контрасты и сдвиги, нерегулярные метрические структуры, сталкивающиеся ритмические и мелодические линии, медленное вступление в миноре, соло в терцию), что сочетается с высокой громкостью исполнения, шумовыми эффектами и жесткой окраской вокала» [3, с. 35, 42]. Обычный набор инструментов в группах, играющих «металл», – две электрогитары (ритм-гитара и соло-гитара), бас-гитара, ударные и вокал.

«Металлический» рок, как и любые другие направления рок-музыки, а шире – рок-культуры, в момент своего появления был явлением не столько музыкальным, сколько социальным. Иногда его генеалогию ведут не от более «спокойного» хард-рока, а от старинных песен протеста. Однако в отличие от более ранних, «классических» форм рока, которые появились на Западе в 1960-х гг. в результате студенческих бунтов и были, по сути, музыкой молодежи среднего класса, вполне обеспеченного и изначально социально защищенного от жизненных коллизий, с гарантированным трудоустройством и будущим материальным благополучием (студенческие революции 1960-х социологи называли «сытым бунтом»), «металлический» рок (и его самое первое направление-«пионер» – heavy metal rock), появившийся в 1970-х гг., отражал настроения маргинальных слоев общества. Как заметил А. А. Игнатьев, к ним относятся и недавние сельские жители, не вписавшиеся в условия городской жизни, и промышленные рабочие, вытесняемые с рынка трудовых ресурсов вследствие изменений в технологическом базисе производства, и так называемые инородцы, существующие в чуждой для них этнической среде, и даже представители интеллигентных профессий, в условиях кризиса соответствующих социальных институтов утрачивающие свой традиционный статус. В их ряду особенно важное место занимает молодежь, которая в соответствии с особенностями возраста отчуждена от системы общественного разделения труда и поэтому вынуждена довольствоваться второстепенными социальными ролями. Подобные маргинальные группы иногда оказываются в ситуациях, когда они не располагают своим специфическим местом в системе общественного разделения труда, оттесняются от активного участия в производстве, политике или развитии культуры и поэтому лишаются сколько-нибудь реальной перспективы житейского успеха. В силу очевидных причин это обстоятельство создает для представителей маргинальных групп ситуацию постоянного кризиса, вызывает у них достаточно интенсивные психические

стрессы, оборачивается вполне реальной угрозой благосостоянию и даже самой жизни человека, защиты от которой общество заведомо не может обеспечить [3, с. 37–38].

Перед вынужденными к такому существованию маргинальными группами социальная реальность, по словам того же Игнатьева, предстает как «юдоль зла» в результате их невольного знакомства с «изнанкой жизни». Отсюда – естественное стремление части молодежи (как наиболее «ущемленной» стороны) к разоблачению реальности, срыванию с нее маски мнимого благополучия и благопристойности [3, с. 39]. Однако С. Добровторский и ряд других исследователей относятся к «металлу» и металлистам более скептически и утверждают, что «хэви метал» является самым инфантильным стилем рока, в котором «обиды роста облачены в особенно пышные одежды вселенских катастроф, апокалиптических и планетарных явлений» [2, с. 82]. Однако последнее определение «металла» несколько стереотипно и не всегда верно отражает характер данного феномена.

Особенность мировоззрения молодежи, обращенной к «металлу», проявилась и в поведении ее представителей, и в собственной морали, и во внешнем виде, и особенно в музыке как основном способе отражения и демонстрации специфического мировосприятия. Кажущаяся, на первый взгляд, какофония в произведениях первых групп, игравших «металлический» рок, нарочитая «игра в примитив» отражали неустойчивое, «подвешенное» положение молодежи, балансирующей на грани выживания, и в то же время – давала мощную психическую и физическую разгрузку молодому организму, снимала накопившийся стресс. Не менее важную роль играли тексты песен, которые несли основную смысловую нагрузку. В них была неприкрытая издевка над реальностью, которая слушателю представлялась во всей красе ее темной, обратной стороны, «изнанки». Психологам известно, что, высмеивая объект страха, человек тем самым изживает страх в себе, даже если последний явно не осознается. Ту же функцию нес и «металлический» рок, помогая изживать страх перед настоящим и будущим с помощью смеха. А. А. Васильева в своем исследовании рок-музыки выделила такие «смысловые виды» смеха, присущие молодежным субкультурам, базирующимся на рок-музыке, как ирония, сатира, гротеск и «черный» юмор. Как полагает исследователь, смех является частью картины мира неформалов и обуславливает «выдвижение в ранг универсальной эстетической категории “системной” культуры смеха как особого модуса мышления, отражающего точку зрения неформальной молодежи на действительность, альтернативную по отношению к официально принятой» [1, с. 19]. Таким образом, смех для

неформалов является неотъемлемой частью рефлексии, способом познания мира и самопознания. Однако если для хиппи смех, как «ответ карнавальная культура» [1, с. 19], является стилем жизни (смех не злобный, в основном, ирония и самоирония), а для панков – способом шокировать окружение (смех с изрядной примесью издевки, направленной вовне), то для металлистов, как уже говорилось, – это способ изживания страха перед социальной действительностью.

Согласно литературному энциклопедическому словарю, ирония – это «выражающее насмешку или лукавство иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее его под сомнение. Ирония есть поношение и противоречие под маской одобрения и согласия; явлению умышленно приписывают свойство, которого в нем заведомо быть не может или оно отсутствует, хотя по логике авторской мысли его надо было ожидать. Намек на притворство, “ключ” к иронии содержится обычно не в самом выражении, а в контексте или интонации; иногда – лишь в ситуации высказывания. Когда ироническая насмешка становится едкой издевкой, ее называют сарказмом. В эстетике – это вид комического. Ироническое отношение предполагает превосходство или снисхождение, скептицизм или насмешку, нарочито запрятаные, но определяющие собой стиль художественного произведения. “Скрытность” насмешки, маска серьезности отличают иронию от юмора и особенно от сатиры» [4, с. 132]. Сатира – «вид комического: беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом; специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное. Сатира “моделирует” свой объект, создавая образ высокой степени условности, что достигается “направленным искажением” реальных контуров явления с помощью преувеличения, заострения, гиперболизации, гротеска. Для сатиры характерна резко выраженная негативная окрашенность эстетического объекта. Эстетическая “сверхзадача” сатиры – возбуждать и оживлять воспоминания о высших жизненных ценностях (добре, истине, красоте), оскорбляемых низостью, глупостью, пороком. В сатире действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности. Но идеал сатирика выражен через “антиидеал”, то есть через вопиющее отсутствие его в предмете обличения» [4, с. 370]. Юмор – «особый вид комического; отношение сознания к объекту, сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьезностью. В отличие от собственно комической трактовки, юмор, рефлектируя, настраивает на более вдумчивое (“серьезное”)

отношение к предмету смеха, на постижение его “правды”, несмотря на смешные странности. В зависимости от эмоционального тона и культурного уровня юмор может быть добродушным, дружеским, тонким, грубым, печальным, трогательным, жестоким (“черным”) и т. д.» [4, с. 521].

По замечанию Т. Б. Щепанской, в молодежной субкультуре – «тусовке» – органично переплетаются все эти виды комического, обозначающиеся в их совокупности одним словом – «стеб» (шутка; издевка, ирония) [5, с. 282].

В зависимости от контекста «стеб» может приобретать черты как иронии и (или) сатиры, так и «черного» юмора. Причем для ранних направлений «металла», например, таких как «хэви-метал», «трэш-метал» и «пауэр-метал», более характерна ирония, а для более поздних («экстремальных» – «дэт-метал» или «блэк-метал», особенно в нашей стране) – сатира и «черный» юмор.

В начале 1980-х гг., когда в СССР появились первые «металлические» группы, имеющие собственный репертуар, а не исполняющие музыку своих западных предшественников, «металлический» рок несколько трансформировался, вобрав в себя национальный колорит. Вместе с тем, не изменив своей сути, отечественный «металлический» рок обращал внимание на те проблемы, которые в наибольшей степени волновали советскую молодежь. Остался протест против гонки вооружений и бессмысленных войн, против обесценивания человеческой жизни («Они расставят фишки, они составят план, и люди, словно пешки, уйдут в густой туман...», – сообщала группа «Ария»); против тоталитаризма, «совкового» режима и стремления быть «впереди планеты всей» даже ценой человеческих жертв («Пятилетку – в три года чтоб! Перспектива моя – гроб!») – пел вокалист группы «Мастер»).

Он ходит, дышит, думает не так. – Убей!
И ты уверен в том, что это враг. – Убей!
Не думай ни о чем, ты будешь прав. Убей!
Во имя счастья, правды и добра –
Убей их всех! Начни с себя...

«Начни с себя!» – предлагает лидер группы «Черный обелиск» Анатолий Крупнов всем тем, кто пытается преобразовать мир, следуя парадоксальному принципу: «Чтобы не было войны, надо собраться всем хорошим и перебить всех плохих!»

После перестройки, когда в России усилилась трансформация жизненных установок и ценностей, в культуре актуализировались суж-

дения об алчности, жадности, тупом накопительстве, а слова «честь», «гордость», «любовь» стали архаичными, «металлический» рок моментально откликнулся на изменившуюся социальную ситуацию.

Какая грязь! Какая власть!
И как приятно в эту грязь упасть!
Послать к чертям манеры и контроль,
Сорвать все маски и быть просто собой!
И не стоять за ценой...

Так восклицает герой песни «Грязь» (группа «Ария») после посещения публичного дома, показывая тем самым, что все на свете покупается и продается, даже любовь.

Герой «Пятой песни» (группа «Черный обелиск») презирует лицемерие, не желает подстраиваться под общепринятые нормы и поэтому вызывает закономерное осуждение к себе со стороны общественности. Он «ни на что не годен» и поэтому «уже опоздал». Однако автору песни больше импонирует позиция самого героя, а не его «делового» окружения.

В экстремальных направлениях «металла» таких, как «блэк» или «дэт» («черный» и «смертельный» соответственно), «стеб» перерастает сравнительно «невинную» форму комического – иронию – и становится проявлением сарказма и «черного» юмора. Все творчество этих групп направлено на жестокое высмеивание социальной реальности. При этом внимание акцентируется на наименее привлекательных и «приличных» ее проявлениях, которые обыгрываются в смеховой, карнавальной форме. Особое место здесь занимает тема смерти. Явление, вызывающее у большинства людей страх, скорбь и тоску, преподносится не только как нечто само собой разумеющееся, но и порой как нечто несуразное, не к месту произошедшее, нарушающее привычный порядок вещей, отвлекающее людей от более «серьезных» дел, чаще всего – как нечто очень грязное, даже постыдное и неприличное, а значит подлежащее непременно «обстебыванию». Показательным в этом отношении является пример из песни «911» группы «Кувалда», описывающей смерть человека, сорвавшегося с крыши, и неудобства, которые он доставил тем, кто за ним все это будет «убирать»:

Вот приехала бригада,
Труп в машину загрузили,
А мозги с земли собрали
Пылесосом фирмы «Филипс».

Мертвый человек здесь намеренно низводится («мозги, кишки и говно вперемешку»), показывается его ненужность для еще живущих с сильным креном в сторону морали маркиза де Сада. Подобное отношение к смерти и самоубийству, преподносимое в виде «черного» юмора, призвано решить несколько задач: показать обесценивание человеческой жизни в современном обществе, разоблачить лицемерие людей в их мнимом сочувствии и сопереживании близким «ушедшего», в жалости к нему самому. А самое главное – стремление изжить собственный страх, «приручив» это явление, «дав ему имя» (как в древних обществах – назвал настоящее имя человека, значит стал властен над ним, стал его господином), показав всю его несуразность и неуместность. Характерное для стиля «блэк-метал» обращение к теме воспевания зла, насилия, жестокости с неременной ссылкой на культ Сатаны – тоже своего рода пощечина общественной морали. Это разоблачение двойной морали общества, когда, провозглашая добро и любовь к ближнему высшими ценностями, беспрестанно говоря о гуманизме, люди творят зло, исповедуют жестокость и насилие.

Подчеркнутое внимание к изнанке жизни проявляется не только в текстах песен, но и в сценическом действии на концертах, и в пропагандируемом образе жизни самих музыкантов: постоянное нарушение правил приличия, которое не только приветствуется, но и вменяется в обязанность. Это мат, на котором они не ругаются, а разговаривают, прилюдные акты дефекации, постоянное алкогольное опьянение (как зрителей, так и самих музыкантов) и т. д.

Экстремальные направления «металлического» рока стали «кривым зеркалом» общества (переняв эстафету от панка, который, за редким исключением, почти утратил свою контркультурную функцию), отражающим все его пороки в преувеличенной, гротескной форме. Естественно, образ жизни и нормы поведения и морали, активно пропагандируемые данной субкультурой для широких слоев общественности, напоказ, вовсе не обязательно реально воплощаются в жизнь ее представителями, ограничиваясь, может быть, сценическим действием, поведением зрителей на концертах, рекламой новых альбомов и интервью в СМИ.

Почему же создается впечатление, будто «металлический» рок, «разоблачая реальность», «вскрывая ее язвы», гремит в пустоту? В его текстах «действительность выступает в крайне негативном образе, что, кстати, и создает ошибочное представление о мощных социально-критических потенциях рока, – утверждает С. Доброхотов. – Общество не стоит на месте, оно развивается и совершенствуется, однако все новые и новые

поколения рокеров в разных концах света представляют действительности неоплаченный счет собственных представлений о ней. Рок критикует не конкретную действительность, а возрастную “схему” действительности, всегда проигрывающую рядом с идеальными представлениями о ней» [2, с. 79] Однако, критикуя действительность, а точнее, социальную реальность, металлисты пытаются познать ее, обращаясь к «стебу» и тем самым помогая себе изживать свой страх, учатся в ней жить, но только в соответствии с собственными идеалами и представлениями о ней. «Стеб» в «металле» – наиболее открытым, искренним, прямолинейным и честным стилем рока – выполняет еще одну очень важную функцию: он показывает людям со всей своей бескомпромиссностью то, как нельзя жить и поступать, чтоб не потерять право именоваться человеком. Те, кто играет «металл», и те, кто его слушает, действительно стараются жить именно так, как заявляют в своих песнях. Здесь нет места для подлости и предательства, здесь честь, гордость, человеческое достоинство и даже гуманность, как бы ни парадоксально это звучало, ставятся во главу угла и являются единственным образом жизни для металлистов. Таким образом, революция все-таки происходит, но в сознании – пусть даже и не большой – группы людей. Следовательно, можно говорить не только о тяготении «металла» к разрушению, но и о его потенциально возможной креативности.

Список литературы

1. Васильева А. А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / А. А. Васильева. – Челябинск, 1999. – 21 с.
2. Добротворский С. Рок-поэзия: текст и контекст / С. Добротворский // Молодежь и проблемы современной художественной культуры: сб. науч. тр. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; редкол. С. Н. Добротворский и др. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – С. 70–83.
3. Игнатъев А. А. Размышления о «тяжелом металле»: взыскующие исхода и их болейшики (опыт комментария к разговорам с друзьями) / А. А. Игнатъев // Вопросы философии. – 1993. – № 1. – С. 3–47.
4. Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева; редкол. Л. Г. Андреев и др. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
5. Щепанская Т. Б. Система: тексты и традиции субкультуры / Т. Б. Щепанская. – М.: ОГИ, 2004. – 287 с.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИСКУРС КАК РИЗОМОРФНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Понятие ризомы (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) следует рассматривать прежде всего в контексте теории нелинейных динамик. Соответственно, под ризоморфным образованием мы будем понимать такой объект научного исследования, который обнаруживает признаки неравновесной системы. В своем собственном смысле, как семиотический синтез различных форм мировосприятия, данный термин представляется наиболее близким к концепции современного театра. Рассмотрим основные признаки театрального дискурса как ризоморфного образования.

0. Процессуальность. Данный признак связан с такими характеристиками, как актуальность (протекание здесь и сейчас) и континуальность. Недискретный характер представления обусловлен не столько техническими причинами, тем более что они факультативны, сколько чисто эстетическими: антракты, временные или композиционные паузы, либо заглушаются эстетическим восприятием, либо осмысляются именно эстетически, как художественно значимые и, следовательно, неотделимые от целого. Данная характеристика необходима для дифференциации понятий театрального дискурса и театрального текста (высказывания-процесса и высказывания-результата по А. Греймасу), зачастую неправильно смешивающихся. Кроме этого, данный признак позволяет противопоставить театральный дискурс всем остальным, непроцессуальным видам искусства: литературе, кинематографу и др., и сблизить с теми его видами, которые условно можно назвать паратеатральными: эстрада, цирк, акциональные и инсталляционные практики, т. н. «невозможное искусство» и пр.

1. Парадигматичность. Данный признак указывает на нелинейный характер театрального дискурса. Нелинейность выражается в нескольких аспектах: в первую очередь, во внесении реальной действительности в структуру художественного целого за счет процессуальности собственных корректив в течение представления. Соответственно, случайные, непредвиденные элементы играют здесь роль точек бифуркации. Во вторых, нелинейность обусловлена потенциальным импровизационным (вариабельным) характером театрального дискурса, при этом специфика импровизации (необходимость ответной импровизации), как правило, и обуславливает дальнейшее развитие флуктуационного процесса. И в-третьих, нелинейность находится в прямой взаимосвязи с полилинейностью представления: ввиду того, что театральный дискурс протекает одновре-

менно как минимум по двум каналам (поликанальность, постулированная еще пражскими семиотиками, в первую очередь, О. Зихом), у него есть перманентная возможность либо выбрать в качестве основного один из них (без отмены остальных), либо «дрейфовать» сразу по нескольким. Кроме поликанальности, полилинейность в театре выражается в сосуществовании, как правило, нескольких синтагматических рядов (линий конфликта, сюжетных линий, дискурсивных линий и др.). Однако важно подчеркнуть, что именно нелинейный характер театрального дискурса позволяет снимать кажущуюся детерминированность разворачивания этих рядов (отношения причинности между элементами сменяются отношениями смежности). Несомненно, что в таком случае возникает вопрос о возможности структурирования подобной неравновесной системы.

2. Самоорганизация (структурация по Р. Барту). Данный признак в теории нелинейных динамик связан с имманентизацией системы внешней «средой». Соответственно, в театральном дискурсе этот процесс осуществляется, в основном, за счет адресата: именно при переводе его сознания с позиции множественности точек зрения на одно и единое место внутри процесса разворачивания спектакля (эстетическое вживание) парадигматическая структура представления выстраивается в синтагматический ряд и дает на выходе уже законченный текст (мнение, рецензия, воспоминание и пр.). Более сложный с эстетической точки зрения, но в структурном отношении аналогичный процесс происходит при совпадении функций адресата и адресанта (от символистского типа представления, требующего доорганизации, до т. н. театра среды и хэппенинга). С другой стороны, маргинальный характер театрального дискурса (принадлежность одновременно семиотической и асемиотической действительности) обуславливает структурацию и другого типа: семиосфера получает перманентную возможность вовлечь в область означивания любой референт, любое незнаковое пространство. Другое дело, что происходит это опять же посредством эстетической активности адресата: наличие / отсутствие эстетического внимания зрителя к вводимому в дискурс реальному объекту и обуславливает его трактовку как знак или как референт. Таким образом, вопрос об имплицитной структуре представления снимается, и единственно возможным способом выявления его вероятностного значения становится социолого-статистический анализ (чем, собственно, и занимается современная семиотика театра; см., например, исследования П. Пави).

3. Нечеткие хронотопические границы театрального дискурса обусловлены всеми вышеуказанными признаками. Парадигматический харак-

тер представления размывает его смысловые границы (делает их переменными), а принцип самоорганизации позволяет театру потенциально расшириться до размеров всей ноосферы (ср. знаменитую сентенцию Шекспира, актуализированную в постмодернистской философии, понятие «сцена письма» Ж. Дerrида, трактовку Н. Хомским речевого акта как *performance* и т. д.). Это подтверждается и открытием А. Юберсфельдом «вступительного времени» (т. е. предсценического; но раз так, то, следовательно, можно говорить и о «постсценическом» времени), и появлением *living*-театра, и установкой хэппенинга на принципиальное неразличение игровой и неигровой сфер, и т. д.; с этим же связана тенденция к вынесению сценического пространства за пределы сцены и театра вообще.

Театр обнаруживает все специфические черты неравномерно организованной системы. Это позволяет отнести к разряду театрального дискурса все те театральные и паратеатральные формы и жанры, которые традиционно в театр «не допускались» либо выносились на его периферию за счет их кажущейся неструктурированности или смысловой хаотичности. Это касается таких специфических театральных разновидностей, как пантомима, хэппенинг, перформанс, уличный театр, театра среды, *living*-театр, театр *play-back* и мн. др. Более того, некоторые из этих видов театра имеют преимущественно (эксплицированно) ризоморфную организацию, как, например, хэппенинг, театр *play-back*, т. н. «случайный театр» Р. Лепажа. Однако в контексте теории нелинейных динамик можно рассматривать не только современный театр, но и любую другую модель театра. В какой-то мере можно сказать, что театральное искусство именно в силу своей основной специфики (процессуальности, поликанальности и др.) всегда имело парадигматический характер: адресат всегда имел и имеет право и возможность выбирать тот или иной канал передачи информации и, соответственно, определенный код. Следовательно, у каждого зрителя всегда будет своя синтагматическая цепочка, свой индивидуальный текст. «Текст» спектакля всегда пишется заново и, соответственно, «алфавит» (набор элементов) варьируется в зависимости от контекста (внешней среды), не говоря уже о характере импровизации. Кроме всего прочего, осознание парадигматического характера театрального дискурса позволяет снять проблему дуализма театра и драмы, с одной стороны, и драмы и литературы – с другой. Определение драматургического текста как имплицитной парадигмы позволяет ввести его на равных правах в рамки общего понятия театрального дискурса как всего многообразия семиотической деятельности, связанной с театром (и, соответственно, вывести драму за рамки литературы).

**ПОЛИВАРИАНТНОСТЬ КАК ОСНОВА РЕПЕРТУАРА
КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
им. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО**

Проблема постсовременности сегодня вызывает горячие споры и имеет различные толкования. Данная проблема встает перед исследователями при любой попытке соотнести прошлое состояние культуры с настоящим. Постсовременность отличается от современности тем, что видит в прошлом не просто предпосылку, а свою неотъемлемую составную часть; это слияние того, что есть, и того, что было (А. Гулыга). Основная черта постсовременности – поиск в прошлом того, что утеряно в настоящем. Речь, разумеется, идет о культурных достижениях. Таким образом, идея постсовременности особенно важна для нас сегодня. Человечество подошло к опасному рубежу, за которым ничего нет, «конец истории», а затем – самоистребление. Единственно возможный разумный путь – назад, к идеальному состоянию в прошлом, когда национальные ценности еще не были попорчены. Задача состоит в том, чтобы правильно понять достигнутое, усвоить его и сделать всеобщим достоянием. Такова позиция постсовременности по отношению к культурным достижениям прошлого. Однако нельзя путать постсовременность с постмодернизмом. Оба термина происходят от одного латинского слова *postmodern*, но они противостоят друг другу как жизнь и смерть культуры.

В самом общем виде под постмодерном понимается некоторое качественно новое состояние современности (постсовременность), а под постмодернизмом – специфический способ понимания, концептуализации этого состояния. Современная культурология не знает понятия более спорного, чем постмодернизм, специалисты спорят не только о времени и месте возникновения постмодернизма, но и о самой сущности этого феномена. Одни понимают под постмодернизмом художественный период, объединяющий ряд нереалистических художественных направлений конца XX в. (Ю. Борев), другие – доминанту кризисной, поверженной культуры (Д. Затонский), третьи уверены, что постмодернизм – «обидный, а по сути ничего не значащий ярлык» (О. Вайнштейн), а четвертые считают, что постмодернизм – «не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние», «взгляд на мир» (У. Эко, Д. Фоккем, Е. С. Кузнецова). Мы придерживаемся последней точки зрения, считая постмодернизм прежде всего состоянием духа и типом мировоззрения. Всеразрешенность, вседозволенность, беспрецедентная вкусовая терпимость лежат в основе постмодернистского отношения к миру

(М. Тимченко). Это наиболее наглядно воплощается в художественном творчестве, в частности, в театральном искусстве.

Цель нашего исследования – определить влияние постмодернистского мироощущения на театральное искусство последних лет. Объектом изучения является соотношение постсовременности и постмодернизма в современном российском театральном искусстве. Предмет предлагаемого исследования – отношение зрителей к проявлениям постмодернизма в театре (на примере Кемеровского областного драматического театра).

В данной работе мы ограничимся указанием основных мировоззренческих особенностей постмодернизма, при этом позволим себе высказать гипотезу о том, что постмодернизм как мироощущение органически чужд традициям русского театра и являет собой силу, разрушающую его изнутри и утверждающую рост вкусовой неразборчивости как у создателей (производителей) спектаклей, так и у зрителей (потребителей), втягивая их в рыночные отношения. Постмодернистскому сознанию присуще «видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентаций» (И. П. Ильин). Постмодернизм отменил стены, отделявшие «высокую» культуру от «низкой», искусство от неискусства, чтобы не исключить из сегодняшней культуры никого (М. Тимченко). Это породило вкусовую неразбериху. Стерлись грани дозволенного и недозволенного. Творец и воспринимающая его «толпа» включены в искусство как равновеликие величины.

Существенной особенностью постмодернизма, по мнению многих исследователей, является обращенность постмодернизма к сфере иррационального, к подсознанию человека. Появляется множество спектаклей, посвященных (прямо или косвенно) «двум глобальным вопросам» постмодернистской эстетики – сексу и смерти (П. Гринуэй). Стремясь быть доступными широкому кругу зрителей, режиссеры обращаются к современной драматургии, которая зачастую не отличается высокой художественностью. Именно в этом проявляется вкусовая неразборчивость режиссеров. Причем, речь здесь идет не о личном вкусе того или иного режиссера, а о наличии или отсутствии у него художественного вкуса, который является основой для прекрасного воплощения духовно значимой темы и «равносилён в искусстве голосу совести» (И. А. Ильин). Художник должен вести за собой; он никого не поведет, если сам бежит за толпой. Сегодняшние тенденции следования вкусам «массового» зрителя, как правило, антихудожественны и глубоко противоречат самой сути русского театрального искусства, которому всегда был присущ миссионерский характер, то есть характер служения. Но современное «искусство» перестало быть служением, тем более, священнослужением; оно

стало забавой, созданной для возбуждения и раздражения толпы, беспринципным промыслом. Такое «мнимое искусство» (И. А. Ильин) погасило в себе художественную совесть. Следовательно, спектакли, изобилующие откровенными интимными сценами, есть плод художественной безответственности режиссеров.

Так, в Кемеровском областном драматическом театре с успехом идет спектакль Е. Ланцова «Скользящая Люче» по одноименной пьесе современного автора Л. С. Черняускайте. Эта пьеса, апеллируя к теории Фрейда о сексуальной энергии человека, объектом исследования и философствования делает одиночество и похоть героев. Тема сексуальности постоянно присутствует как в пьесе, так и в спектакле. И, что интересно, через обращение к плотским проблемам героев автор спектакля пытается донести высокую идею душевного исцеления человека через отказ от эгоизма. В спектакле не соблюдаются элементарные эстетические нормы (помимо того, что у актрисы очень короткое платье, она еще и ползает по сцене в поисках своего нижнего белья, а затем публично его надевает). Отсутствие художественного вкуса сказывается не только в выборе драматургии, но также в выборе выразительных средств, с помощью которых режиссер воплощает на сцене литературное произведение. Это и характер приспособлений актеров, и мизансцены, и костюмы, а также музыка и свет. Этот спектакль не единственный в своем роде. Подобного же плана «Шут Балакирев», идущий на большой сцене. В основе этого спектакля лежит мысль о том, что жизнь человека не исчерпывается его пребыванием в физическом, видимом мире, а имеет прямое продолжение в духовном, невидимом мире. В спектакле утверждается мысль: чтобы не мучиться на том свете, нужно больше «думать» на этом, нести ответственность за свои поступки. Идея важная на сегодняшний день, но средства ее воплощения оставляют желать лучшего. Через весь спектакль красной нитью проходит хореографический лейтмотив, стилистику которого можно определить словосочетанием «грязные танцы», в нем акцент делается на плотских проявлениях персонажей. Но театр призван служить потребностям души, а не тела. В архетипе русской души отсутствует пансексуализм.

Тенденция постсовременности все же присутствует в репертуаре этого театра. Для нее характерно обращение к традициям русского театра, которые заложены режиссерской практикой К. С. Станиславского. Осмысливая историческое значение возникновения МХАТа, К. С. Станиславский характеризует его как театр, основанный на традициях М. Щепкина и новаторстве А. Чехова. М. Щепкин навсегда вошел в историю русского театра как художник огромной нравственной силы, как

художник, этические идеалы которого неизменно являлись содержанием его творчества. Традиции Щепкина – это традиции соединения высокого искусства с нравственными принципами, принципами «человеколюбия». Антон Павлович Чехов боролся с проявлениями пошлости и мещанства, утверждал красоту мира через противоречивую многогранность человека. Русский театр XX в., основанный на традициях М. Щепкина и новаторстве А. П. Чехова, стремился к неразрывному сочетанию этического и эстетического начал. Это является главным принципом русского театра.

Проявлением тенденций постсовременности, т. е. осмысленного отношения к духовным ценностям, составляющим душу русской культуры и театра, являются спектакли «Очень простая история» и «Вечер». Первый спектакль по своему художественному строю существенно выделяется из ряда других постановок Кемеровского областного театра драмы. В основе «Очень простой истории» лежит незамысловатая житейская ситуация, в которой противопоставляются очеловеченный мир животных и бесчеловечный мир людей. Спектакль призывает зрителей спасти в себе образ Человека. Созвучен «Очень простой истории» спектакль «Вечер» по пьесе А. Дударева. Это спектакль философского плана: все трое героев задумываются о смысле жизни и своем месте в мироздании. Пройдя через многократное выяснение отношений, они понимают, что секрет счастья – во взаимном прощении и гармонии с Богом и миром.

Для выяснения предпочтений зрителей Кемеровского областного драматического театра в период с февраля по апрель 2005 г. мы провели анкетирование. Нами было опрошено 96 человек. Они разделяются на 3 категории зрителей: «театралы» (студенты и педагоги кафедры режиссуры театра и актерского мастерства КемГУКИ – 40 человек, из них 6 педагогов и 34 студента); «обычный зритель» (депутаты горсовета, учителя школ, ссузов, служащие компаний и заводов – 34 человека) и «юные зрители» (ученики 10 класса – 22 человека).

Наше исследование показало следующие результаты. При ответе на вопрос, как они относятся к откровенным сценам интимного характера в спектаклях, выяснилось, что:

- среди «театралов» терпимо относятся – 52,5 %, но при этом они делают оговорки: «если это художественно», «если это эстетично», «если это сделано аккуратно» и т. д.; резко отрицательно относятся 35 %; положительно – всего лишь 12,5 %;
- среди «обычных зрителей» терпимо относятся – 53 %, резко отрицательно – 14,7 %, положительно – 32,3 %;
- среди «юных зрителей» терпимо относятся – 18,2 %, резко отрицательно – 31,8 %, положительно – 50 %.

Отвечая на вопрос о наиболее понравившемся спектакле, зрителями «театралами» была названа «Очень простая история» М. Ладо (26,5 %). Среди «обычных зрителей» и «юных зрителей» лидируют «Эти свободные бабочки» (47,5 %) и «Шут Балакирев» (39 %).

Таким образом, постмодернистские веяния приветствуются «обычным зрителем» и «юным зрителем». Но несмотря на то, что за последнее десятилетие появилась четкая тенденция сексуализации мышления, на поводу у которой и идет современное театральное искусство, примерно треть зрительского зала приходит в театр в поисках духовного катарсиса. Достижение последнего всегда являлось главной задачей русского национального театра, сохранять традиции которого призывает постсовременность.

Л. Ю. Егле

НЕКЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В современной культуре фольклор характеризуется особыми качествами, процессами, механизмами возникновения. В отечественной и зарубежной науке сегодня обсуждается вопрос о неклассических формах фольклора в современных условиях, о том, что же следует понимать под современным фольклором. Несмотря на множество подходов к определению современного фольклора, исследователи сходятся в следующих выводах: во-первых, что массовое народное художественное творчество реально существует и развивается; во-вторых, что современное народное творчество, взятое в целом, отличается и по своему содержанию, и по форме от классического традиционного фольклора; в-третьих, что современное народное творчество характеризуется разнообразием своих видов и разным идейно-художественным качеством своих произведений, что во многом определяется новым качественным состоянием современной культуры постмодернизма. В связи с этим, основные расхождения существуют в определении критериев фольклорности современного народного творчества и, соответственно, в определении места фольклора в современной художественной культуре.

Для того, чтобы определить характер динамики традиционной культуры, отнюдь не обязательно искать ее обновления в буквальном смысле слова; она остается современной, не изменяясь формально, но обогащаясь новым подтекстом, что возможно благодаря многозначному характеру современной культуры. Необходимо учитывать, кроме того, что в

сознании народа, в его морали и психологии далеко не все подвержено коренным преобразованиям в условиях существенной ломки условий жизни и быта, общественно-политических преобразований. Эта устойчивость некоторых традиций отнюдь не всегда является выражением косности, консерватизма и т. п. Есть ценности, которые не теряют своего значения, а иногда приобретают новое звучание в наши дни. Поэтому некоторые традиционные произведения, связанные с такими устойчивыми взаимоотношениями, обычаями, представлениями и идеалами, особенно произведения на так называемые «вечные темы» (любовь, разлука, жизнь и смерть, человек и природа и т. п.), с полным основанием могут быть отнесены к области современной народной художественной культуры, если они бытуют и живыми нитями связуют новые поколения с предшествующими.

С другой стороны, некоторые виды традиционной культуры, так или иначе воспринимающиеся как наследие и представляющие большую культурную и художественную ценность для современного общества, уходят из сферы живого бытования в народной среде и сохраняются или переходят в институциональные формы современной культуры: в литературу, на эстраду, в кино, радио- и телеискусство, приобретают как бы вторичное бытие (массовые издания былин, сказок, песен, воспроизведение обрядов, хороводов в клубной художественной самодеятельности, исполнение произведений традиционного фольклора государственными ансамблями песен и танца с элементами театрализации и стилизации, с установкой на демонстрацию «старины», тиражирование памятников народного прикладного искусства в альбомах или их экспозиция в музеях, использование мотивов народного искусства в современном профессиональном прикладном искусстве и т. п.) [1, с. 86].

Сегодня как никогда востребовано знание о культуре постмодернизма, обеспечивающее понимание включенности традиционных форм культуры в современные цивилизационные процессы. Очевидно, что культура не может быть сведена лишь к ее традиционным компонентам, актуален поиск неклассических форм, в которых фольклор может возродиться и зажить в новых условиях, гармонично вплетаясь в жизнедеятельность человека. Таким образом, необходимо всестороннее исследование имеющихся форм функционирования фольклора. Такого рода исследования на конкретно-эмпирическом уровне позволяют выявить основные типы исполнительской ориентации на фольклорную традицию, уточнить функции фольклора, исследовать особенности социальной среды носителей фольклорных традиций, а также спроектировать возможные механизмы оптимизации бытования фольклора в современных условиях.

Формы русского музыкального фольклора, исторически сформировавшиеся до XX в., относятся к так называемому «крестьянскому», «классическому» фольклору. Это пласт, включающий в себя былины, календарный, семейно-обрядовый фольклор, старейшие исторические песни, а также более поздний слой фольклорных произведений: семейно-бытовую лирику, исторические песни и баллады, духовные стихи. Интерес к этому слою вызван его жизнестойкостью, поскольку старинные обрядовые, песенно-музыкальные, хореографические формы фольклора и сегодня исполняются в быту.

В исконной среде бытования фольклора межпоколенная передача традиционной культуры и ее влияние на формирование личности происходило естественным образом: от человека к человеку, от поколения к поколению в процессе непосредственного общения и взаимодействия. Распространение новых форм коммуникации открывает для распространения текстов новые возможности, которые дополняют естественный механизм функционирования традиции. Воздействие музыкального фольклора значительно трансформируется при восприятии его через опосредованные формы (книги, ноты, видео-, магнитофонные записи, кино). Сила влияния классического фольклора заключается в той непосредственной реакции, которая естественно возникает у слушателя и зрителя в момент исполнения, но еще гораздо более ценно то эстетическое наслаждение, которое получают сами исполнители фольклора; в неклассических формах фольклора коммуникация осуществляется уже при наличии посредников, обладающих самостоятельным статусом.

В современной русской народной культуре, прямо или косвенно связанной с традиционным народным творчеством, выделяют несколько типов ориентации на традицию, причем в разное время то один, то другой тип ориентации начинал ценностно доминировать, пытаясь потеснить остальные. Но все они, тем не менее, продолжают параллельно существовать и функционально оправданы, что во многом связано с многополярностью современной культуры, – это аутентичный фольклор; творчество на традиционной основе в фольклорных группах и в городской, и в сельской среде; фольклорное исполнительство в сценических формах и в городской, и в сельской среде [2, с. 102].

Аутентичный фольклор – это первичная, изначальная и сохранившая свою актуальность форма, образец и символ самого ценного в эстетическом и духовном отношении. Это творчество существует в наши дни в отдаленных, изолированных районах, замкнутых в силу особых географических и экономических условий. Здесь еще наблюдается фрагментарное включение элементов традиционной культуры в повседнев-

ную жизнь, обращение к ним в определенные, значимые для личности, семьи или всего сообщества моменты. Фрагментарное бытование музыкального фольклора в аутентичной среде является на сегодняшний день преобладающим, так как полная форма его бытования возможна лишь в условиях целостного сохранения традиционного уклада жизни. Сегодня, наряду с сохранением традиционно-нормативных функций, усиливаются его декоративно-эстетические функции, так как аутентичный фольклор демонстрируется на эстраде.

Подъем интереса к традиционному музыкальному фольклору, произошедший в начале 70-х гг. XX в., способствовал появлению неклассических форм его бытования. Так, например, появляются этнографические концерты, на которых перед городской аудиторией выступают ансамбли и мастера фольклора. Однако для современной городской культуры характерна не только активизация зрительского и слушательского восприятия фольклора, но и разнообразные опыты освоения собственной фольклорной традиции. Эта форма свойственна городским молодежным фольклорным группам. Будет правильнее назвать их деятельность творчеством, а не исполнительством. Его результатом является характерная ориентация на многостороннее вживание в народную культуру прошлого, близкое общение с мастерами – ее носителями, ее «практикование» в собственном быту в сочетании с исполнением на сцене. Одним словом, одновременное вживание в традицию и оживление ее в сегодняшней культурной ситуации. В этом случае сохраняется, как правило, установка на максимальную подлинность, этничность воспроизводимого культурного материала, с одной стороны, и столь же максимальную органичность, личностную идентификацию с ценностными установками современной культуры – с другой [2, с. 121]. Нужно отметить, что этот тип фольклорной ориентации относительно новый и в этом смысле нетрадиционен при всей установке на максимальную традиционность. Это преимущественно школьные, студенческие ансамбли. Особенность, характеризующая эти ансамбли, состоит в том, что они представляют специфическую эстетизированную форму реставрации народной традиции в том смысле, что произведения фольклора исполняются здесь молодежью, в отличие от современного состояния фольклорной традиции, которая сохраняется, как правило, лишь в памяти старшего поколения (даже аутентичные фольклорные коллективы в художественной самодеятельности состоят преимущественно из пожилых людей). Это способствует «омолаживанию» произведения фольклора, возвращает ему художественную свежесть и красоту исполнения (тембрового, пластического, хореографического, игрового).

Поэтому фольклорные ансамбли способствуют возрождению не только научного, историко-этнографического интереса, но и живого, эстетического увлечения фольклором широких слоев современного общества, а также положительно воздействуют на оживление фольклорной традиции в самой народной среде, на вовлечение в фольклорные коллективы молодого поколения исполнителей.

Фольклорное исполнительство в сценических формах и в профессиональном, и в самодеятельном искусстве также является нетрадиционным. Диапазон здесь достаточно широк – различные копии, стилизации, подлинные тексты, адаптированные и несколько обработанные для сцены, исполняемые как носителями традиции, так и артистами разного уровня в ансамблях песни и танца, народных хорах, фольклорных коллективах, профессиональных и самодеятельных.

Сегодня, когда фольклорное направление продолжает развиваться, все больше появляется коллективов, называющих себя фольклорными ансамблями. Особенно интенсивен этот процесс в самодеятельности. Однако, создавая коллектив фольклорной ориентации, совершенно необходимо точно знать, благодаря каким творческим позициям ансамбль можно назвать фольклорным. В последнее время этот вопрос встал довольно остро, поскольку в самодеятельности появилось много народно-певческих коллективов, называющих себя фольклорными, которые, по сути, таковыми не являются. К примеру, в ансамбле имеются три группы исполнителей, одна – только поет, другая – только танцует, третья – только играет на музыкальных инструментах. При этом певческая группа исполняет подлинно народные песни, танцевальная представляет стилизованную хореографию, сложившуюся на профессиональной сцене, оркестровая – ориентируется и на традиционную, народную, и на профессиональную исполнительскую культуру. Все три группы принадлежат одному народному направлению, выступают вместе на концертах, народная песня является основой творчества данного коллектива. Но можно ли назвать его классически фольклорным? Думается, что нет. Классическое фольклорное искусство представляет собой синтез нескольких жанров, но не предполагает функционального разделения на исполнительские группы. В данном случае налицо единовременное соединение в концертной программе отдельных групп с разными исполнительскими функциями.

Как отмечает Л. А. Антипова, к классическому фольклорному направлению могут причислять себя лишь коллективы, исполняющие подлинно народные песни, танцы, инструментальную музыку и воплощающие их средствами и приемами художественной выразительности, характерными для фольклорного искусства [3, с. 18].

Таким образом, в реальной социокультурной ситуации разные типы ориентации на национальную и этническую традицию в современной культуре редко присутствуют в чистом виде. Сочетаясь в разных долях, дополняя друг друга и одновременно контрастируя, перетекая друг в друга, они образуют достаточно сложную, многоцветную палитру современной культуры и культурной жизни, являя одновременно и ее богатство, раздвижение границ, и бедность, утрату прошлых достижений, изначальной целостности, – в зависимости от избранных критериев оценки.

Развитие неклассических форм фольклора является свидетельством поляризации современной культуры, ее многомерности, что, несомненно, приводит к качественно новому характеру мировосприятия, совмещающему в себе традиции и новации.

Список литературы

1. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). – СПб., 1993. – 110 с.
2. Михайлова Н. Г. Народная культура в современных условиях. – М., 2002. – 278 с.
3. Теория и практика народно-певческого искусства: сб. ст. – Кемерово, 1992. – 138 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Астахов О. Ю.* – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и искусствознания КемГУКИ
- Афанасьева Э. М.* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора КемГУ
- Ащеулова И. В.* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века и журналистики КемГУ
- Бубенчикова Н. С.* – аспирант кафедры культурологии и искусствознания КемГУКИ
- Гаврилов Е. О.* – аспирант кафедры философии КемГУ
- Горбова Е. Н.* – студентка культурологического факультета КемГУКИ
- Горайнова Ю. В.* – студентка факультета режиссуры и актерского искусства КемГУКИ
- Егле Л. Ю.* – кандидат культурологии, старший научный сотрудник научной части КемГУКИ
- Жарких А. В.* – старший преподаватель кафедры культурологии и искусствознания КемГУКИ
- Кандинская В. Ю.* – аспирант кафедры культурологии и искусствознания КемГУКИ
- Карманова А. В.* – аспирант кафедры философии КемГУКИ
- Климов М. В.* – аспирант кафедры философии КемГУКИ
- Коновалова О. А.* – кандидат философских наук, доцент кафедры философии КузГТУ
- Раменева М. Е.* – студентка культурологического факультета КемГУКИ
- Рахвалов М. Н.* – преподаватель кафедры литературы КемГУКИ
- Родионова Д. Д.* – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры истории, музееведения и краеведения КемГУКИ
- Рябчевская Ж. А.* – старший преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля КемГУКИ
- Терехов О. Э.* – кандидат исторических наук, доцент кафедры новой и новейшей истории и международных отношений КемГУ
- Ударцева А. Б.* – студентка культурологического факультета КемГУКИ
- Филин Д. А.* – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и искусствознания КемГУКИ
- Шлемина Е. О.* – студентка филологического факультета КемГУ

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
Раздел 1. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В КУЛЬТУРЕ МОДЕРНИЗМА	
<i>Филин Д. А.</i> Концепт разнообразия в эстетике К. Н. Леонтьева.....	4
<i>Астахов О. Ю.</i> Отражение принципов неклассической эстетики в творчестве И. Анненского.....	11
<i>Ударцева А. Б.</i> Идеи карнавальной культуры в пьесе А. А. Блока «Балаганчик».....	20
<i>Рябчевская Ж. А.</i> Особенности хронотопа в творчестве А. Н. Скрябина как фактор идейно-образной инверсии в точечном времени.....	25
<i>Раменева М. Е.</i> Синестезия как способ мироощущения.....	33
<i>Гаврилов Е. О.</i> Универсальные черты модернизма в контексте утопического сознания.....	35
<i>Терехов О. Э.</i> Идеология консервативного модерна в творчестве Э. Юнгера.....	40
<i>Кандинская В. Ю.</i> Аксиологические основания организации богемы как культурного сообщества.....	43
<i>Бубенчикова Н. С.</i> Креативность как предельное основание творчества (на примере художественной культуры авангарда 1920-х гг.).....	47
<i>Афанасьева Э. М., Шлемина Е. О.</i> Обрядовая основа поэмы А. Вознесенского «Авось!».....	53

Раздел 2. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В КУЛЬТУРЕ ПОСТ-МОДЕРНИЗМА

<i>Жарких А. В.</i> Неклассическая эстетика?.....	61
<i>Климов М. В.</i> Культура как субъект агрессии.....	85
<i>Родионова Д. Д.</i> Симуляция и симулякр в культуре постмодернизма.....	90
<i>Коновалова О. А.</i> Игровая доминанта постмодернистской культуры в контексте диалога с хаосом.....	95
<i>Ащеулова И. В.</i> Постмодернистские стратегии игры в романах Саши Соколова.....	99
<i>Горбова Е. Н.</i> Феномен тайны в эстетике постмодернизма.....	106
<i>Карманова А. В.</i> Стеб как атрибут рефлексии в «металлическом» роке (на примере творчества отечественных рок-групп).....	108
<i>Рахвалов М. Н.</i> Театральный дискурс как ризоморфное образование.....	116
<i>Горяйнова Ю. В.</i> Поливариантность как основа репертуара Кемеровского областного драматического театра им. А. В. Луначарского.....	119
<i>Егле Л. Ю.</i> Неклассические формы фольклора в современной культуре.....	123
<i>Сведения об авторах</i>	129

Научное издание

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА
В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Сборник статей по материалам межвузовского круглого стола
молодых ученых
(Кемерово, 27 мая 2005 года)

Редактор *Соснина Ю. А.*
Технический редактор *Ултургашев Г. Г.*
Компьютерная верстка *Сорокиной М. Б.*

Подписано к печати 12.05.06. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 7,8. Тираж 500 экз. Заказ № 95.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.