SERIES MINOR

ЯЗЫКИ СВОБОДНОГО ОБЩЕСТВА

ИСКУССТВО

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ЯЗЫК. СЕМИОТИКА. КУЛЬТУРА

МАЛАЯ СЕРИЯ

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2003

ЯЗЫКИ СВОБОДНОГО ОБЩЕСТВА

ИСКУССТВО

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2003

ББК 87.8
Я 41

Я 41 Языки свободного общества: Искусство / Сост. Л. И. Таруашвили. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 160 с. – (Язык. Семиотика. Культура. Малая сер.).

ISSN 1727-1649
ISBN 5-94457-120-9

Полемически заостренные и противостоящие друг другу статьи данного сборника содержат суждения трех разных авторов о том, какой должна и какой не может быть жизнь искусства в свободном обществе, существует ли и возможен ли вообще художественный стиль, который бы наиболее гармонировал с демократическим идеалом и стилем жизни, имеет ли место в современных демократических обществах повсеместное принуждение среднего гражданина к потреблению неприемлемой для него художественной продукции и др. Сборник рассчитан на искусствоведов, социологов, политологов, специалистов по истории и теории культуры и вообще на всех, кого занимают проблемы искусства и его места в современном обществе.

ББК 87.8

В оформлении обложки использованы фрагменты картины Ж.-Б.-С. Шардена «Атрибуты искусств», 1766. СПб., Эрмитаж.

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

© Авторы, 2003
© Л. И. Таруашвили. Составление, 2003

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 7

Академии художеств в контексте свободного общества:
Полемические заметки *(Л. И. Таруашвили)* 11

«L. T.» как парабола *(Борис Бернштейн)* 57

Рациональный идеал и свобода:
К проблеме природы человека и логики исторического процесса *(И. Г. Яковенко)* 85

Заметки по поводу критики *(Л. И. Таруашвили)* . . 107

Сведения об авторах 157

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Готовя к выходу в свет настоящий сборник, мы руководствовались намерением привлечь внимание читателя к проблематике связей между искусством и социальной свободой — ее наличием или отсутствием, степенью развития, правовыми гарантиями и т. д. — в той среде, где искусство создается и функционирует. Возникшая еще в античной древности (применительно к красноречию), занимавшая умы искусствоведов в эпоху Просвещения (наиболее известный пример — И. И. Винкельман) и активно разрабатывавшаяся в XIX — 1-й пол. XX в. проблематика, которая в наше время должна, казалось бы, вызывать интерес по крайней мере не меньший, чем в те минувшие времена, сегодня парадоксальным образом привлекает непропорционально мало внимания. Между тем едва ли нужны доказательства злободневности тех вопросов, которые могут быть объединены под рубрикой *искусство и свобода*. Данным сборником мы прежде всего хотели об этом напомнить. Что же до полемической структуры, то для настоящего издания мы сочли ее предпочтительной, поскольку рассчитывали, что благодаря ей станет более наглядной открытость указанной проблематики, разнообразие возможных подходов к ней, а также сильные и слабые стороны в представленных обоснованиях разных позиций.

Один из подходов, наметившихся в данном сборнике,— семиотический: согласно ему, искусство позволительно отнести к числу знаковых систем, или языков (подразумевая, конечно, расширенное значение данного слова), традиционно функционирующих в общественной среде в качестве ее важнейших составляющих. Соответственно и проблематику нашего сборника можно поставить в более широкий проблемный контекст; определим его как *традиционные языки общества и свобода*.

Вопросы, из этого контекста вычленяемые, едва ли можно перечислить. Упомянем лишь один, который, на наш взгляд, относится к наиболее важным. Это вопрос о том, в какой мере принцип плюрализма, действительный для свободного общества, подлежит распространению на функционирующие в нем языки. Согласно одной из представленных в этом сборнике точек зрения, плюрализм — если, конечно, не сводить его к одной лишь множественности позиций, но толковать еще и как способность множественных позиций к реальному соперничеству и взаимодействию, — предполагает единую и строгую систему их знакового представления (репрезентации), обеспечивающую возможность их адекватного понимания разными сторонами процесса языковой коммуникации. Выражая то же самое в соссюровских терминах, можно сказать и так: речь (langage) может быть действительно свободна только тогда, когда свобода языка (langue) последовательно ограничивается некоторой системой норм (code). Из чего следует, что плюрализм воззрений требует постоянного стремления к монизму в отношении системы их выражения и что без такого стремления продуктивное соперничество идей обернется бесплодным столкновением их словесных оболочек, избираемых по субъективному произволу (пользуясь близкой библейской ассоциацией, назовем последнее вавилонским синдромом).

Принятие такой позиции в свою очередь влечет вопрос: нужны ли специальные усилия для приближения к семиотическому единству или оно имеет свойство устанавливаться без специальных усилий, само собой? Если такие усилия нужны, то должны ли они быть организованы институционально и какими институтами могут осуществляться? Или, рассуждая применительно к искусству: могут ли быть таковыми учреждения типа академий художеств, а если так, то могут ли взять на себя эту функцию именно такие академии художеств, какими они сейчас являются, или для этого им необходимо себя в основе изменить?

Есть и другая точка зрения; в современном обществе она распространена существенно шире, чем первая. Соглас-

но ей, свобода неделима, должна проявляться во всем, и никакой язык (кроме разве что формализованных языков науки) не должен быть из этого правила исключением. Ибо всякий естественный язык — это не средство для чего-либо, вне его лежащего, но сам по себе цель; это живой организм, изменчивость и вариативность которого служит неотъемлемым признаком и показателем его жизненной силы. Соответственно всякие усилия, нацеленные на упорядочение языка (будь то вербальный язык или язык искусства), являются насильственным вмешательством в стихийный по определению процесс; они неизбежно лишают язык его спонтанной выразительности и в конечном счете его умерщвляют. И уж конечно, в свете подобных идей должна восприниматься как вредоносная деятельность всякого рода художественных академий, этих бюрократических монстров, безуспешно пытающихся направлять развитие искусства, тем самым нанося ему невосполнимый ущерб.

Обе эти позиции являются радикальными решениями вопроса о языках и свободе и, конечно, не исчерпывают собой всего спектра возможных его решений.

Другой подход, который так же, как и семиотический, нашел в сборнике свое отражение, не менее важен и — объективно — остро актуален; более всего ему подошло бы определение этико-правового. Его применением обусловлен целый ряд поставленных и рассмотренных здесь вопросов. Имеет ли место в современных демократических обществах антидемократическое навязывание рядовому гражданину тех художественных стилей и форм, которые для него заведомо неприемлемы? Если вывод о такого рода навязывании — это не результат ограниченной компетентности или пристрастного толкования фактов, если такое навязывание все же имеет место, то что следует ему противопоставить? Располагает ли современный средний человек возможностями надежно оградить себя при желании от такого навязывания или потребны иные меры, чтобы обеспечить его законное право на приемлемую для него эстетическую среду? Или все же в демократическом обществе большинство

не вправе указывать меньшинству правила общежития, т. е. правила их (большинства и меньшинства) совместного проживания, и творчески активное меньшинство вправе определять стиль общей для всех среды по собственному усмотрению, игнорируя вкусы и симпатии арифметического большинства, которое — «куда оно денется!» — рано или поздно свои вкусы и симпатии переменит? Но если такое право меньшинства — это демократия, то что же тогда олигархия или деспотизм? Не приводит ли такой ход рассуждений прямиком к необходимости новой проверки самих этих базовых понятий, и без того уже неоднократно проверенных?

Все эти и другие сходные вопросы ставятся на страницах данного сборника или вытекают из поставленных. Три автора — три участника дискуссии — дают на них разные, порой взаимоисключающие ответы. Но давать и отстаивать собственные ответы и было их — авторов — задачей. Сборник же как таковой никаких ответов давать не предназначен. Цель его сводится лишь к тому, чтобы формулировкой проблем и сопоставлением их разных решений содействовать дальнейшему поиску в области, обозначенной его названием, направить внимание читателя в сторону жизненно важной проблематики социальных свобод.

Л. И. Таруашвили
4 декабря 2002 г.

Л. И. Таруашвили

АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В КОНТЕКСТЕ СВОБОДНОГО ОБЩЕСТВА

Полемические заметки

Положение обязывает.
Распространенное выражение

Определив эти заметки как полемические, я сразу должен пояснить, в ком вижу адресата полемики. Это не те, кто уверяют, что сегодня ученически-серьезное отношение художника к классической традиции служит гарантией «вторичности» его творчества. Но это и не те, кто, не поддерживая таких уверений, вместе с тем полагают, что академии художеств, уже в силу своей социальной природы, были и остаются лишь бюрократическими помехами на пути искусств. Убеждать в чем-то первых трудно по причине языкового барьера; ведь если люди легко путают изъявительное наклонение с желательным, а желательное с повелительным, то с такими людьми не всегда можно даже просто объясниться. Что касается вторых, то спорить с ними надо отдельно, защищая как раз те положения, которые мною здесь принимаются за исходные, но которые ими отвергаются. Таким образом, адресатом этих заметок не могут быть ни те, ни другие; прежде всего они обращены к тем, кто в общем согласны, что академии художеств могут и должны быть полезными, но при этом в силу недостатка последовательности (который близоруко склонны принимать за свою житейскую мудрость) постоянно ищут «контактов», компромиссов и союзов с теми, кому сама идея академии либо просто чужда, либо даже органически неприемлема и ненавистна. Моя цель состоит в том, чтобы убедить их, если такое возможно, что в конечном сче-

те ничего, кроме конфуза и дискредитации самых лучших принципов, из этого выйти не может и что единственный перспективный путь, который ныне доступен академиям художеств, — это путь, определяемый их же собственной базовой идеей, путь последовательного отказа от обычных прежде компромиссов, и не только с чуждыми вкусами, но и с любыми идеологиями — от нигилистических до державных и религиозных.

Так уж издавна повелось, что среди людей очень и очень многие живут в убеждении, будто, уклоняясь от продумывания и определения смыслов тех общих понятий, словесные обозначения которых сами же эти люди постоянно в своей речи используют, они сберегают для более насущных нужд и без того безжалостно ограниченный природой запас своих сил и времени. Не стану вдаваться в вопрос, откуда это убеждение берется: первична ли тут потребность в экономии или в основе — желание потешить самолюбие, уверив себя в никчемности тех умственных занятий, которые другим могут почему-либо даваться лучше. Отмечу иное: такая бережливость (или такое самолюбие; здесь — не важно) неизменно оборачивается плачевными утратами, несопоставимо превосходящими все, что удалось сэкономить. От общих понятий никуда не деться: нам все равно приходится ими пользоваться. И если мы не научимся сносно — а главное самостоятельно — их различать, всегда найдутся достаточно ловкие и не слишком совестливые люди, которые, бесцеремонно их подменяя, навяжут нам любые, в том числе и самые абсурдные мнения, а вслед за ними — соответствующие этим мнениям поступки. Ручательством тому — как житейский опыт отдельных людей, так и история целых народов. Казалось бы, этот печальный опыт давно уже должен был всех убедить, что соблюдение границ установившихся понятий отвечает общему интересу. Между тем данный общий интерес неизменно отступает перед личными и групповыми амбициями. Страдает же от этого прежде всего главное достояние человечества и осно-

ва его бытия — язык: сплошь и рядом случается так, что значения слов расширяются, сужаются, переходят в собственную противоположность, однако это мало кто замечает, поскольку сами слова — вернее, их звуковая форма, — часто остаются теми же. Ничего похожего не происходило бы, если бы соблюдался базовый принцип умственной культуры, требующий, чтобы объем понятия определялся его содержанием. Но, увы, нестойкая мысль невольно соскальзывает с высот абстракции к ярким образам привычных предметов, а потом покорно следует за этими образами и их ассоциативными взаимопревращениями.

Распространенным видом таких ассоциаций является металептическая (металепсис), основанная на причинно-следственной связи ассоциируемых понятий. В результате такой ассоциации родовая в логическом смысле общность иногда подменяется общностью родовой в смысле генетическом: например, потомки низенького человека могут носить родовое имя, указывающее на низкий рост, хотя бы среди них все были рослыми, и наоборот, потомки человека высокого могут и сами называться таковыми, даже если никто из них ростом не вышел. Правда, в таких случаях мы не склонны принимать имя собственное за определение. Но случается и так, что разница между ними для восприятия утрачивается. При этом бывает достаточно мнения о причинно-следственной связи нескольких одинаково называемых предметов (например, о преемственности институтов), чтобы стало стихийно формироваться мнение и об их содержательной общности. Нередко результат такой умственной аберрации намеренно закрепляется усилиями тех, чей престиж она подымает и кто, следовательно, заинтересован в путанице понятий; еще чаще они сами своей демагогией производят ее на свет.

Из этого сам собой следует один вывод. Если тот или иной социальный институт носит то или иное престижное название, то любой, кто желает высказываться об этом институте корректно и с пониманием дела, не станет вслед за другими спешить применять к нему его громкое имя, кото-

рое на поверку может оказаться пустой саморекламой. Прежде чем этим названием осмысленно и ответственно воспользоваться, такой человек, во-первых, уяснит, каков его общий закрепленный традицией смысл, и, во-вторых, разберется, действительно ли данному смыслу соответствует хотя бы общее направление деятельности данного института. Институциональная же преемственность, — если, конечно, таковая имеет место, — сама по себе не решает вопроса о корректности применения имени и моральном праве на него; она может иметь юридическое значение правопреемства, но ничего не говорит о причастности к изначальной идее, выраженной именем.

Надо ли тут специально говорить о необходимости проверки названий? Не относится ли сказанное к самоочевидным истинам, которые всем и без того известны и которыми все руководствуются? Ведь говорят же постоянно и журналисты, и историки о мнимости тех или иных социальных институтов (например, о псевдопарламентах) в разных странах и в разные времена, подразумевая несоответствие этих институтов своему официальному статусу, заявленному в названии, и т. д., и т. п.

Есть, однако, целый ряд явлений, перед лицом которых самоочевидные, казалось бы, и простейшие принципы вдруг надолго перестают работать. Вот тут-то и возникает необходимость о них напомнить. По крайней мере для того, чтобы стала ясна главная причина их странного бездействия: внезапный ли это провал в коллективной памяти (тогда напоминание вновь приведет их в действие) или же коллективное нежелание их применять (тогда напоминание останется без ответа).

К числу институтов со — ного мира, надежно защищенных от серьезной критики подобного рода забывчивостью — реальной или мнимой, — относятся многочисленные учреждения, гордо именующие себя академиями художеств (далее для краткости — АХ). Вопрос, который я хотел бы здесь поставить, не в том, какое из них достойно столь престижного имени, а какое — нет, а в том, какими кри-

териями надо руководствоваться при выяснении этого, какова та модель, которой должен отвечать институт, чтобы иметь нравственное основание называться АХ. Лишь ответив на него, можно будет перейти к главному вопросу этой статьи: есть ли место АХ в контексте свободного общества и если есть, то каково это место?

АХ относятся к художественным организациям, имеющим директивную функцию. Они не просто поощряют художественный процесс, но стремятся влиять на его направленность и в этом смысле аналогичны таким своим эстетическим антиподам, какими были разного рода модернистские («Баухауз», «Де Стейл»), раннедекадентские («Сецессион», «Мир искусства»), а еще раньше — романтические (назарейский «Союз св. Луки», «Братство прерафаэлитов») объединения и организации. Таким образом, своеобразие АХ, дающее им право на особый статус и родовое название, состоит не просто в поощрении традиций; ведь каждая из художественных организаций директивного характера поддерживает ту или иную традицию, иногда весьма древнюю и даже архаичную (надо ли напоминать, как часто модернисты, ранние декаденты и романтики претендовали на роль восстановителей традиционного и древнего искусства), а поддержку традиций вообще, любых традиций — старых и новых, классических и неклассических, профессиональных и народных — берут на себя организации не директивной, но просто поощрительной направленности. Поэтому, если мы назовем АХ какую-либо организацию лишь за то, что в ней разными способами поддерживаются какие-то старые и почтенные традиции, не разбирая при этом, какие же именно, то тем самым косвенно признаем, что, к примеру, знаменитая экспрессионистская группа «Мост», в которой, как известно, очень серьезно относились к древним — и, конечно, весьма почтенным — традициям Черной Африки, не стала называться АХ только по недоразумению. С еще бо́льшим основанием мы заключим тогда, что академиями были мастерские У. Морриса, культивировавшие традиции запад-

ного Средневековья, равно как абрамцевские, талашкинские и поленовские мастерские, развивавшие традиции древнего и народного русского художественного ремесла.

Между тем есть лишь одна художественная традиция, непрестанное поддержание которой превращает художественную организацию в настоящую АХ. Это традиция классического искусства Греции. Наделение данной традиции приоритетом перед всеми прочими, отношение к шедеврам античного искусства как к главным и непреходящим образцам — вот тот признак, по которому узнается настоящая АХ, тот принцип, без которого она немыслима. Все остальные ее черты — организационные, педагогические и т. д. — при всей их важности прямо или косвенно этим принципом обусловлены, будучи лишь средствами сохранения духа и форм античной классики в живом творчестве.

В этом смысле деятельность АХ является продолжением начатой в эпоху Ренессанса классицизации искусства. Нельзя не признать, что для самого искусства этот процесс был не всегда благотворным. Так, романизм XVI в., при всех несомненных достоинствах и талантах его мастеров, выглядит, скорее, блеклой страницей истории нидерландской живописи, если сравнить его с предыдущим этапом, украшенным именами Ван Эйков и Мемлинга. Тем более это касается последующих классицизмов: достаточно сопоставить Лебрена и Рембрандта, Менгса и Тьеполо. Конечно, с точки зрения тотального эстетизма, по которому весь смысл существования человечества и оправдание всех форм его деятельности лежит в искусстве, данное обстоятельство равносильно безоговорочному осуждению всякого классицизма. Но для тех, кто придерживается более умеренного взгляда на предмет, замечу следующее.

Говоря о смысле основных классицизирующих этапов в искусстве Европы, надо учитывать помимо сказанного и то, что их роль выходит далеко за пределы собственно искусства. Истинное историческое назначение классицизма состояло в восстановлении жизненно важного культурного начала европейской *цивилизации* — классического духа.

Для Европы важность последнего — в том, что одновременно он является духом интеллектуальной независимости и аналитического мышления; прямо или косвенно этот дух сказывается повсеместно, не исключая и такие области, как право, наука и технология. Каков конституирующий принцип классической формы и классического образа? Я всего лишь повторю то, что многими высказывалось прежде, если определю его как единораздельность (координация), т. е. сочетание эстетической автономии (свободы) элементов с их упорядоченностью в рамках целого. Но что это в долгосрочной перспективе, как не модель для общества, осваивающего правовые принципы и свободы, а также для его отдельных членов! Конечно, непомерная сложность взятой на себя художниками творческой задачи, суть которой сводилась к возрождению далекого идеала, могла на первых порах приводить к снижению художественного качества. Но европейскому обществу эта задача была продиктована по сути дела чувством самосохранения, потребностью удержаться от губительного возврата к иррациональности и, как следствие, к неизбежности выбора между хаосом безначалия и патриархальной авторитарностью, которая чревата общей стагнацией. Повороты к античному наследию, неоднократно совершавшиеся послеантичным европейским искусством на протяжении его истории, никогда не вызывались имманентными причинами — ни тенденциями его, этого искусства, внутреннего развития, ни исчерпанием его собственных творческих ресурсов, которые сами по себе всегда были безграничны, — но насущной, хотя по преимуществу бессознательной, потребностью европейской цивилизации в искусстве, адекватном ее базовым принципам и способном к претворению этих принципов в жизненный и поведенческий стиль отдельных людей.

И такое искусство формировалось вопреки противодействию сентиментально-мечтательной анимы европейского человека. Вместе с тем настойчивые усилия целых поколений теоретиков и художников, направленные на возрождение классики, не оставались бесплодны и в собственно

художественном отношении. Так, упомянутый романизм подготовил расцвет голландской и фламандской живописи в XVII в., а творчество Менгса опосредованно способствовало возникновению в начале XIX в. феномена торвальдсеновской скульптуры; надо ли говорить о таких прославленных мастерах классического стиля, как Леонардо да Винчи и Рафаэль! С другой стороны, освобождение искусства от классических правил хотя и вызывало на первых порах эйфорическое оживление в художественной среде, а с ним и пеструю череду эффектных явлений, однако сразу за тем, как порыв иррационального энтузиазма выдыхался, на его место приходило творческое бесплодие и апатия вместе с отчаянными попытками имитировать творческую активность.

Таким образом, классический дух с его эстетикой рациональности был жизненно необходим цивилизации новой Европы. Но при этом сам он являлся специфическим порождением древности; ни в каких иных условиях он не смог бы возникнуть и только через ее памятники мог быть усвоен. Для того чтобы не просто практиковать, но, подобно тому как это произошло в античной Греции, самостоятельно создать эстетическую культуру, которая основана на остром восприятии и прочувствованном переживании развитых аналитических форм мышления, недостаточно было достигнуть соответствующе высокого уровня мышления. Одновременно с этим надо было сохранить в себе такую характерную черту архаичной психологии, как склонность к проекции субъективного (в том числе и форм мысли) на образ внешнего мира, ибо только эта проекция могла наделить тонко разработанные идеи и логические формы эффектом реальности, осязаемой вещественности («скульптурности», по терминологии А. Ф. Лосева), а значит — особой действенности для образного восприятия и образной памяти (этой основы памяти как таковой). В результате такого исторически уникального сочетания прогресса мысли с архаизмом мировоззренческой установки и сложился в античной Греции феномен классической культуры.

Впоследствии эта столь счастливая для культурной истории человечества констелляция уже не могла повториться, так как архаическая проекция по мере эволюции европейской ментальности все больше теряла силу для образованных умов, постепенно становясь уделом психологии непросвещенной массы, по-своему творчески активной, но не определявшей направления культурной эволюции. Соответственно, не мог вновь спонтанно возникнуть и порожденный этой констелляцией классический дух вместе с характерными для него формами художественной классики. И однако, по причине особой своей благотворности для умственного климата, он был для европейской цивилизации жизненно необходим, ибо только под его стимулирующим действием та могла и преодолеть культурно-психологический кризис позднего Средневековья, и развиваться дальше. Без возрождения классического духа культура Европы была бы обречена тогда на стагнацию, а в конечном счете, и на вырождение. Пробудить же классический дух было тогда невозможно без прямого ученического обращения к наследию античности. Вот отчего для мастеров искусства Ренессанса такое значение приобретает призыв подражать древним.

Однако на исходе Ренессанса нарастают центробежные тенденции, грозящие изменить классическую направленность искусства. Еще сильнее становятся они в начале XVII в. Для защиты и укрепления классически ориентированного творчества создаются первые АХ, и уже тогда основной принцип этих учреждений формулируется их основателями как возрождение и поддержание традиции древнего искусства. Этот принцип сохранял силу и существенно влиял на практику АХ до последней четверти XIX в., на которую приходится начало распада всей академической системы.

Вполне ли подчинялась деятельность АХ этому принципу? Конечно, нет. На практике АХ постоянно отступали от него как под влиянием изменчивой, но могущественной художественной моды, так и в угоду властям пре-

держащим, всегда желавшим использовать искусство в качестве рупора своей пропаганды. При этом если архитектурный классицизм всегда имел надежную опору в подробно разработанном ордерном каноне, а от злоупотреблений в целях пропаганды он был в большой степени защищен присущей архитектурным формам абстрактностью, то изобразительное искусство было в данном смысле более уязвимо. Кроме того, представления о самом античном искусстве долгое время оставались весьма неполными, и это существенно облегчало проникновение в творчество академических художников антиклассических черт. Особенно это касается академической живописи, которая длительное время развивалась так, что ее авторы фактически имели о греческой живописи лишь умозрительное представление, основанное на письменных источниках, а главными образцами вместо безвозвратно утраченных картин Апеллеса, Зевксида и Паррасия были для них полотна Рафаэля, Тициана и Корреджо, а заодно и болонских академистов, поскольку эти так называемые «новые» воспринимались как законные продолжатели «древних».

Важно, однако, то, что по мере накопления археологического материала и роста познаний в области античного искусства изначальная классицистическая установка в педагогической и творческой практике AX проявляла себя все более последовательно. Помимо успехов археологии развитию академического искусства способствовало и то, что благодаря постепенному распространению и усвоению идеи автономии искусства идеологическое давление на него с начала XIX в. в целом ослабло. Итогом стал невиданный расцвет академической традиции в первой половине XIX в., когда классический стиль достиг наибольшей за всю историю новоевропейского искусства чистоты в творчестве скульпторов Б. Торвальдсена и Л. Бартолини и в постройках архитекторов петербургского ампира. Но это было лишь многообещающее начало. К тому времени археология накопила материал, необходимый для всесторонней и последовательной реализации академической идеи, а ярмо

идеологической барщины сделалось для искусства, в общем, менее тяжелым. Ирония истории сказалась, однако, в том, что именно на этот период приходится начало всеобщего отхода от академической традиции.

Разумеется, это не было ее концом. Прочнее всего она держалась в архитектуре, где имела сильное влияние примерно до середины XX столетия. В скульптуре строгая академическая традиция также еще долго давала о себе знать; так, ее блестящими представителями были: на рубеже XIX—XX вв. в Германии Луи Тюайон в своих конных статуях, в СССР — М. Г. Манизер в своих безупречных ню. Но в целом упадок академической традиции был налицо. И произошел он именно тогда, когда все объективные условия как никогда прежде благоприятствовали ее расцвету.

А что же — в наше время? Решусь утверждать, что в наше время объективные условия еще более такому расцвету благоприятствуют. Но и сейчас, как всегда в истории, на положение дел влияют не одни объективные условия. Огромное значение имеют исторически закономерные субъективные факторы — вкусы, настроения, общие поветрия, — и они-то способны свести на нет действие объективных условий. Именно это ныне и происходит.

Но что же это за объективные условия, влияние которых столь успешно нейтрализуется субъективными факторами, и что же это за субъективные факторы, столь эффективные в своем действии?

Начнем с объективных условий.

Нередко приходится слышать, что наше время — «время высоких скоростей и стрессов». Не знаю, как насчет скоростей: склонен думать, что это по крайней мере сильное упрощение, но сила, количество и контрастность воспринимаемых из окружающего мира впечатлений до самого последнего времени действительно заметно возрастали, а соответственно этому учащались и так называемые стрессы. При таком положении дел что может быть лучшим

средством от напряжения и страха, что более способно вернуть человеку чувство собственного достоинства и ясный, понимающий взгляд на мир, чем искусство классического стиля — музыка Моцарта и Гайдна, среда, оформленная ордерной архитектурой, созерцание уравновешенных и прекрасных статуарных форм. Таким образом, жизнь в окружении классического искусства должна быть, по логике вещей, насущной потребностью современного человека, которая неизбежно способствовала бы общественной востребованности АХ, как института, чье назначение — такую потребность удовлетворять.

На это можно было бы возразить, что данная потребность, сколь бы насущной она ни была, среднестатистическим членом современного общества не сознается, и было бы недемократично навязывать ему искусство, которого он не просит и от которого давно отвык. Но такое возражение — будь оно высказано — основывалось бы на перевертывании реальной картины. Даже простое общение с рядовыми потребителями искусства, наблюдение за их эстетическими реакциями на то, что они видят и слышат, показывает, что именно так называемое современное искусство ими воспринимается как чуждое и далекое. Можно одобрять или не одобрять такое восприятие, можно публично его критиковать и даже высмеивать, всячески зазывать публику на выставки «авангардного» или «поставангардного искусства», сколько угодно доказывать ей, что оно хорошее; переубедишь — твоя взяла, ты честно отстоял свои позиции. Что же на деле происходит? Борцы за идеалы декадентства далеко не ограничиваются указанными способами убеждения: вот уже столетие, как они штурмуют волю и сознание рядового зрителя, вынуждая его помимо желания быть потребителем их продукции, которая всегда была ему чужда и неприятна, а теперь вдобавок к тому воспринимается как давно надоевшая. Возьмите архитектуру и дизайн. Кто спрашивал простого пешехода, хочет ли он каждый день по дороге на службу и обратно видеть здания, киоски, афиши, вывески в стиле модерн,

функционализм, необрутализм, деконструктивизм и т. п.? Кто спрашивал его, прежде чем все это соорудить, превратив его жизненную среду в неиссякаемый источник эстетического, а значит, и психического дискомфорта, понравится ли ему подобный экстравагантный шик? Ставил ли себя мысленно хотя бы какой-нибудь упоенный своими строительными фантазиями homo ludens на место того, кому придется видеть эффектно взлетающие или причудливо растекающиеся конструкции не в макете или на цветном фото и даже не из окна туристического автобуса, а ежедневно проходя мимо них, при этом каждый раз замечая, что конструкция никуда не улетела и не расплылась, и от этого испытывая досадное чувство, что его просто принимают за дурака, ибо несчетное число раз показывают один и тот же простейший фокус в расчете, что он — рядовой пешеход — всегда будет реагировать на этот фокус так, будто видит его впервые в жизни?

«Но улица есть улица, — могут заметить в ответ. — И, находясь на ней, человек способен до некоторой степени ограждать свою психику от неприятных впечатлений, относясь ко всему увиденному как к чужому, отвлекаясь и постепенно прекращая на многое реагировать». Да, это так. Но, по утверждению психологов, подобная самозащита в итоге обходится человеку слишком дорого, ибо незаметные для него (подпороговые) ощущения, когда они по своему характеру неприятны, постепенно накапливаясь (суммируясь), в итоге разрешаются немотивированными вспышками отрицательных эмоций. А ведь эстетически неприятные впечатления современному человеку навязываются не только на улице. Так, он несет в свой дом вещи, которые вынужден приобретать ради их утилитарной надобности и заодно, помимо собственной воли, делается эстетическим потребителем назойливого и крикливого дизайна их упаковки, а часто и их собственного. Он к этому со временем привыкает? Ну что ж, для иных этого достаточно, чтобы за этого человека больше не беспокоиться. Но только не для тех, кто относится к подобным вопро-

сам серьезно. Ибо такое привыкание, а точнее — такая потеря чувствительности, — это уже симптом начала психической деградации. Пускай сам по себе и не очень тревожный, но все же это симптом. И если тот, кому положено о таких вещах беспокоиться, взирает на него невозмутимо, то, значит, этот человек тоже носитель данного симптома и — хуже того, — может быть, временами замечая его в себе, втайне рад, что не одинок в своем маленьком несовершенстве.

Или вот пример навязывания несколько иного рода, менее массовый, но от этого не менее печальный. Человек мечтает приобрести хоть какое-нибудь — пускай даже самое плохонькое — издание сочинений своего любимого автора. Автор этот писал в стародавние времена, когда люди еще слыхом не слыхивали, что главное в жизни — это иметь яркую индивидуальность и всеми способами ее выказывать. Иное дело — его почитатель. Он имеет счастье жить в эпоху, когда эта простая и мудрая мысль уже успела завладеть лучшими умами, хотя сам — вероятно оттого, что слишком «зациклился» на старой словесности, — так и не сумел эту мысль усвоить. Но вот, после многих лет напрасных поисков он обнаруживает в магазине вожделенную книгу, совсем еще новенькую, только что из типографии. Стоит дорого? Делать нечего, придется раскошелиться, второй такой случай может подвернуться не скоро. Но вот беда: роскошное издание обильно снабжено самыми что ни на есть новомодными иллюстрациями, рассчитанными на вполне специфический круг ценителей. До этого узкого, бесспорно элитарного круга скромный любитель старинной словесности, конечно, не дорос; какой именно тут стиль, ему невдомек, но он готов за глаза уважать и даже хвалить и этот неведомый стиль, и эти стильные иллюстрации. Однако только за глаза! Ибо он чувствует, что ему довольно и одного взгляда на те откровенности, которые вольный художник щедро «выплеснул» на свободные от текста места, а кое-где и на сам текст, чтобы испытать нечто близкое к чувству тошноты.

Что ему делать? Если бы такая же книга, только в другом, менее художественном, издании была им как-нибудь выужена из грязной канавы, он снес бы ее реставратору, после чего та стала бы как новенькая и прекрасно бы ему служила! Но как быть с *этой* книгой? Купить ее и вырвать иллюстрации — значит безнадежно ее испортить; купить и оставить как есть — значит держать у себя дома вместе с высоко ценимым автором еще и прилипшего к нему наглого детину, который начинает истошно вопить всякий раз, как хозяин книги обращается к ее нежно любимым текстам!

Оставим нашего книголюба размышлять у полки в магазине — ему трудно что-то посоветовать, — а сами спросим себя: так ли уж редко оказываемся мы в сходном положении? Конечно, современный читатель давно не испытывает точно таких трудностей. В случае особой необходимости он, как правило, воспроизводит для себя на ксероксе экземпляр подходящего ему издания, так что в определенном смысле вышеописанная ситуация уже устарела. Но устарела только внешне, так сказать по техническим обстоятельствам. Вот если бы напористые мэтры и те, кто мостит им дороги, вдруг устыдились своей бесцеремонности и вспомнили, что зритель, какой бы он ни был, все же достоин того, чтобы с ним считались, тогда можно было бы с чувством облегчения сказать, что описанный случай для нашего времени не показателен. А пока он очень даже показателен, и никакой прогресс множительной техники в этом отношении ничего сам по себе не изменит.

И, наконец, самое важное. В самом ли деле достаточно ссылки на принцип свободы самовыражения, чтобы оправдать ту деятельность, о которой выше шла речь? Не противоречит ли как нравственным, так и правовым основам свободы принуждение масс людей к потреблению неприемлемых для них эстетических ценностей? Общим местом является положение, что свобода одного человека кончается и переходит в произвол, когда начинает ограничивать права другого. Из чего следует, что, осуществляя законно ему принадлежащую свободу выражать себя, художник — а с

ним и тот, кто ему покровительствует, — совершает акт произвола, если тем самым лишает других членов общества права на приемлемую для них эстетическую среду.

Могут возразить: «На всех не угодишь!» Справедливо. Но это как раз тот случай, когда принцип демократии требует считаться с мнением большинства. Не предоставляя, конечно, большинству неограниченного права выбора, которое с неизбежностью перейдет в произвол противоположного рода, но давая ему безусловное право вето на такое оформление общественных мест, которое совершенно для него неприемлемо и служит формой его эстетического третирования. Понятно, что такой подход сам по себе никак не может лишить меньшинство его законного права удовлетворять свои эстетические потребности как в специальных местах, так и приватно. Что же касается упомянутого права большинства, то современные методики репрезентативных опросов предоставляют для его реализации особенно благоприятные возможности.

Так должно обстоять дело в свободном демократическом обществе, если в нем последовательно осуществляются его же собственные правовые принципы. В таком обществе могли бы иметь свою экологическую нишу и декадентские стили, но об их открытом присутствии, а тем более о тотальном господстве на городских улицах не шло бы и речи. Впрочем, и сама эта экологическая ниша оказалась бы весьма скромной. В самом деле, на что нужен «авангард» обществу с действительно свободной рыночной экономикой! Надо ли говорить, что, как бы ни декларировалась и ни защищалась законами свобода рынка, она может быть настоящей и полной только в обществе, преобладающее большинство членов которого — это люди практичные и трезвомыслящие. Когда же такие выступают в роли потребителей, производителю бывает очень нелегко манипулировать их вкусами и запросами. Станут ли они проявлять интерес к декадентской продукции, которая и при нынешнем-то положении дел находит спрос лишь благодаря легионам критиков-апологетов и рекламных агентов?

Как видим, в реальности современного свободного мира все обстоит наоборот. Бесцеремонно сметя с дороги своих более удачливых конкурентов, декадентство потоком хлынуло на улицы и площади, чтобы там непрестанно себя навязывать беззащитному перед его напором человеку толпы. Последний тем самым оказывается поставленным перед выбором: либо незаметно для себя становиться невротиком, либо впадать в эмоциональное отупение, либо — что чаще всего и происходит — соединить в себе отупение с невротическими чертами. Таким образом, «авангардное» декадентство по мере сил содействует формированию того социального типа, который в лучшем случае обременителен для свободного общества, а часто даже враждебен по отношению к нему. (В контекст авторитарного общества такой тип личности, кстати сказать, вписывается значительно легче.)

Таким образом, в обществе, практически реализовавшем либеральные принципы, декадентское искусство — «авангардное» или «поставангардное» — не может быть конкурентом искусству более традиционных направлений; в свободном состязании с последним оно обречено на поражение.

«Ну хорошо, положим, все это так, — скажет читатель. — Но почему же из всего многообразия не декадентских традиций в художественной жизни свободного общества должна взять верх именно классическая? Ведь в том гипотетическом обществе, о котором здесь идет речь, т. е. в обществе с абсолютным верховенством либеральных ценностей, господствующие стили должны определяться стихийно, и государство не только не вправе в этот процесс вмешиваться, но и обязано следить за тем, чтобы этого не делал никто! И потом, с какой это стати в свободном обществе должен быть некий господствующий стиль? Ведь на то оно и свободное, чтобы обеспечить свободу выбора идей и форм, и чем оно свободнее, тем больше в нем стилевых альтернатив!»

В таком возражении много верного. И правда, если бы в какой-нибудь, пусть даже самой цивилизованной и куль-

турной стране современного мира художественная жизнь чудом (а иначе такое и не могло бы случиться) стала совершенно свободной, если бы внезапно куда-то исчезли мощные средства группового давления на нее и навязывания зрителю заведомо нежелательных для него вещей, то можно не сомневаться, что в искусстве этой страны очень скоро воцарилось бы пестрое и во многом безвкусное многостилие, что-то вроде салонного искусства конца XIX в., только слегка модернизированного. Но чудес не бывает. Свободной художественная жизнь может стать не раньше, чем по-настоящему свободным окажется все общество, когда вровень с идеалами свободы и либеральными системами права станет развитое правосознание, дух личной свободы и справедливости. Иными словами, общество должно для этого сначала перемениться в лице своих отдельных членов, перемениться так, чтобы преобладающим в нем стал внутренне автаркический и одновременно высоко социабельный тип личности. Какой же художественный стиль соответствует данному типу более, чем классика! Идеальный баланс классической статуи выражает строй его души, а колонный ордер являет упорядочивающую модель его мышления и социального действия. Впрочем, выше я уже говорил о смысле координации, потому не стану здесь повторяться. Напомню только, в подкрепление сказанного, что согласно свидетельству истории значимый прогресс классического искусства всегда был связан с социальной реализацией идей свободы. Так, классический стиль возник в Афинах в V в. до н. э., после своего долгого упадка впервые возродился во Флоренции первой половины XV в., а универсальным стилевым идеалом стал в Европе эпохи Просвещения. Все это склоняет к выводу, что классика является адекватным — и, скорее всего, единственно адекватным — эстетическим самовыражением свободного общества.

Предвижу взрыв возмущения: «Помилуйте, какая это свобода?! Да это же..! А как прикажете быть с плюрализмом, разнообразием стилей и форм, свободой самовы-

ражения? И все вот так запросто, под одну гребенку! Да это же..!!!»

Уймитесь, господа. Будьте же, наконец, взрослыми, поймите, что искусство — не детская комната с яркими обоями. Признайте: непомерное увлечение пестротой, сменой нарядов, сюрпризами и аттракционами — одним словом, «карнавальной стихией» — это свойство детской или инфантильной психики, а нормальный взрослый хотя и может порой потешить себя участием в карнавале, но не захочет проводить на нем всю свою жизнь. Согласитесь, что плохо не отсутствие стилевой пестроты, но стремление упразднить ее властной рукой. И ведь не то важно, упраздняет ли эта рука плюрализм или, наоборот, навязывает его искусству, — важно и плохо то, что она вообще вмешивается. А то, что она способна не только его упразднять, но и навязывать, хорошо видно из фактов истории. И если кто-нибудь сомневается, что многообразие стилевых форм, которое декретировала в 1932 г. программа «социалистического реализма», действительно имело место, пусть он отправится на бывшую ВСХВ поглядеть там на старые постройки. Вполне вероятно, что царящая в них стилевая пестрота будет ему претить; что ж, я вполне разделю это чувство. Но наше общее эстетическое неприятие ничего не меняет в том, что здесь мы имеем дело с самым что ни на есть настоящим стилевым плюрализмом, который в 30-е годы должен был особенно остро восприниматься на фоне стилевого единообразия в архитектуре, монументальном и прикладном искусстве предшествующих, 20-х годов. И эта погремушка плюрализма, эти «сто цветов» сказочно-нарядного оформления донельзя лучше способствовали распространению в обществе инфантильного типа личности, отмеченного регрессией к психическому миру детства, где нет мучительной проблемы самостоятельного нравственного выбора, но зато есть строгий и добрый отец, берущий на себя ее решение.

И наконец, не покушаясь на сам принцип свободы искусства, давайте посмотрим, как он выглядит в контексте

прочих свобод, и попытаемся уяснить, каково его место среди других либеральных ценностей.

Вряд ли найдутся многие, кто бы не согласился с тем, что не для одного лишь искусства живет человек и не только для того, чтобы им наслаждаться, нужна человеку свобода. Рискуя вызвать неудовольствие, скажу больше: есть свободы даже более важные, чем свобода художественного самовыражения.

В самом деле, можно ли назвать свободным общество, где художественно-стилевое самовыражение ни в чем не ограничено, но при этом бескомпромиссно подавляется всякая свобода высказывания мнений? Нет, ни при каком условии нельзя, и не только потому, что в нем отсутствует главный для человека как мыслящего существа вид свободы, но и потому, что сама свобода художественного самовыражения при отсутствии свободы высказывания ничем не гарантирована, находясь в полной зависимости от каприза деспотической власти (а какой еще может быть власть в обществе, где никому не дозволено и пикнуть!). С другой стороны, можно ли назвать свободным общество, где есть свобода высказывания мнений, но нет свободы художественного самовыражения? При известном условии — да. Этим условием является наличие основных политических свобод, через посредство которых свобода высказывания обеспечивает свободу политического волеизъявления и тем самым реализует демократию. Конечно, в одной из своих составных частей свобода такого общества ограничена. Но при этом в нем налицо возможность устранить это ограничение вполне легальным путем. И даже общество, лишенное всяких политических свобод, при наличии свободы высказывания может находиться на прямом пути к всесторонней свободе.

Таким образом, свобода высказывания мнений — это базовая свобода: она открывает путь к другим свободам, когда те еще отсутствуют, и через нее те себя реализуют, когда уже имеются в обществе. Но даже и эта, базовая, свобода в свободном обществе при определенных условиях

законодательно ограничивается. Так, не допускается разглашение государственной тайны, запрещается предвыборная агитация на определенное время, непосредственно предшествующее выборам, и т. д. Предполагается, что эти ограничения призваны защитить как раз те институты, которые обеспечивают саму свободу высказывания, поскольку, например, ее неограниченное применение непосредственно перед выборами может нанести ущерб их свободе, и предпочтение отдается той из них, которая в данный момент важнее.

Но может ли иметь место обратное отношение, когда свобода высказывания мнений терпит ущерб от того, что имеет место пользование какими-нибудь иными свободами? Может ли, в частности, повредить свободе высказывания свобода художественного самовыражения?

Да, может. Ведь свобода высказывания имеет смысл, если она обеспечивает возможность свободной дискуссии, а не разговора глухих или чего-то подобного слету токующих тетеревов, каждый из которых слышит только себя. Свобода же дискуссии находится в прямой зависимости от строгости справедливого регламента, которому дискуссия должна подчиняться, а также от степени соблюдения элементарных условий, исключающих внешние помехи для работы мысли и формулирования идей. Даже популярная в 50-е годы методика «мозговых атак» предполагала свободную форму высказывания лишь на первом этапе дискуссии. Но и эта, довольно ограниченная, форма дискуссионного самовыражения в итоге привела к всеобщему разочарованию в ее возможностях и к отказу от нее как от бесплодной.

Чтобы нагляднее стала связь между регламентацией форм выражения и свободой высказывания мнений, вообразим на минуту, что в помещение, где идет дискуссия (все равно по каким вопросам — политики или ботаники), внезапно впрыгивает некто в шутовском наряде, приплясывая, распевая задорные куплеты, шумя трещоткой и явно не собираясь скоро все это прекращать. Понятно, что ведущий

поступит совершенно справедливо, если попросит назойливого шутника выйти вон, так как долг ведущего — заботиться о поддержании психологической атмосферы, обеспечивающей сосредоточенность участников на предмете и логике дискуссии. Нормальный ведущий скорее потерпит чрезмерно резкие полемические выпады дискутирующих против него самого и друг против друга как проявления — пусть и чрезмерные — естественных для дискуссий эмоций, чем допустит, чтобы кто-то непрошеный намеренно отвлекал и рассеивал внимание участников. Но мысли, приученной скакать и приплясывать, никакие заботы самых опытных ведущих не в силах придать нормальный ход. Чем вызвано повсеместно констатируемое падение эффективности научных исследований, особенно заметное в гуманитарной области? Плохо это или хорошо, но человеческая мысль неразрывно связана со своим чувственным выражением. То, как люди той или иной эпохи мыслят, зависит от того, как они свою мысль артикулируют: каков у них синтаксис и даже интонация речи, какими жестами они ее сопровождают. Эти материальные формы не только отражают мысль, но и формируют ее; соответственно в становлении интеллектуальной культуры общества в целом огромную, если не главную роль играет искусство. Ни «Введение» Порфирия, ни «Суммулы» Петра Испанского, ни все прочие популярные в Средние века учебники логики не смогли сами по себе сделать культуру логического мышления прочной и укорененной. В эпоху Возрождения было понято, что для этого потребен Цицерон, сумевший отразить богатство и сложность логических форм и структур в живом потоке волнующих и прекрасных латинских речей; недаром именно этот автор сделался кумиром гуманистов. Гибкая греческая логика стала неотъемлемой частью новой европейской культуры только после того, как через тексты Цицерона, а затем также Боссюэ и ему подобных, через сценическое слово Корнеля и Расина, при этом подкрепляемая безотчетными повседневными впечатлениями от ясно структурированных архитектурно-ордер-

ных форм, она была пережита образованным европейцем в его эмоционально-эстетическом опыте, а не только почерпнута из учебников. Роль искусства в усвоении психикой логических моделей, в формировании собственно ментальности (т. е. стиля мышления) и по сей день остается велика.

Однако в последнее столетие характер этой роли совершенно изменился. С конца XIX в. относительная гибкость и артикулированность форм эстетической среды культурного человека стала сменяться ее брутальностью и, одновременно, как это ни странно, — расплывчатостью. Повсеместно эстетизируется алогизм. Те эстетические впечатления, которые воспринимает отзывчивый современный интеллектуал, заставляют его мысль нестись в лихорадочном темпе и произвольно, повинуясь случайным ассоциациям, перескакивать с предмета на предмет, в итоге бессильно обмякая на том самом месте, с которого она начала свою скачку. Никуда не деться от того, что стиль мышления из искусства постепенно проникает даже в науку. Алогичная сюрреалистическая муза уже породила «сюрреалистов» от гуманитарного знания; на очереди дня — научный абсурдизм, так что недалек день, когда мы будем сидеть в конференц-залах, с глубокомысленным видом внимая теоретическим докладам в стиле Беккета или Ионеско. Ну а тогда... что ж, тогда будет уже рукой подать до тотального абсурдизма в судах и органах государственного управления.

Такова цена, какую человечество заплатило и, увы, заплатит еще за происшедшую эстетическую революцию. Печальным ее итогом может стать интеллектуал без интеллекта, а значит — демократия, лишенная своей главной опоры, неуклонно перерождающаяся в собственную противоположность, но сохраняющая при этом в качестве грандиозной потемкинской деревни все свои правовые и институциональные атрибуты[1].

Как видно, свободное эстетическое самовыражение далеко не всегда безобидно для тех, кому оно адресовано.

Чем же защитить интеллект, эту основу свободного общества, от разрушающего влияния декадентства? Решительно прекратить его навязывание — не только право, но и долг либерального государства, ибо ситуация, при которой люди оказываются вынуждены получать декадентскую продукцию в нагрузку к необходимым для них благам, потреблять ее против собственного желания, несовместима с их статусом свободных граждан. Но дальше этого меры по сдерживанию декадентства простираться не могут, не превращая защиту социально-психологического фундамента демократии в отрицание ее самой. Что же либеральному государству делать? Ждать, когда в обществе возродится и станет преобладающим тип «изнутри ориентированного человека», а ненужное такому человеку декадентство исчезнет за отсутствием спроса? Но не приведет ли бездеятельное ожидание торжества либерального идеала к тому, что время его прихода будет отодвигаться все дальше, пока для вконец одичавшего человечества не настанет момент, когда ждать уже будет нечего?

Полагаю, что последовательное в своих принципах либеральное государство должно поддерживать искусство, являющееся реальной альтернативой декадентскому. И в этом нет ничего противоречащего философии такого государства. Его обязанность по поддержанию свобод не ограничивается слежением за их соблюдением и пресечением их нарушений. Столь же важно для него поддерживать в обществе сам дух свободы, поощрять в гражданах готовность и воспитывать способность к демократическому поведению, без чего свобода очень скоро и легко превратится в фикцию даже при самом либеральном законодательстве. Говоря иначе, либеральное государство обязано иметь свою культурную политику.

В чем состоит принципиальное отличие этой последней от культурной политики авторитарно-патерналистского государства? Отнюдь не в большей мягкости (или либеральности в бытовом смысле этого слова). Изначально обуздывая, а иногда и в зародыше губя инициативу граж-

дан — и добрую, и порочную, — авторитарно-патерналистское государство может привести общество к полной ему покорности и потом безбоязненно демонстрировать великодушие и терпимость («либеральность») во всех областях жизни, включая культуру. Иное дело — государство по-настоящему либеральное: оно не может, оставаясь самим собой, пресекать выражение даже потенциально опасных настроений, даже деструктивных по своему духу идей, если они прямо не направлены против его основ и не навязываются гражданам помимо или против их воли. Противодействовать угрозе деструктивных тенденций либеральное государство сумеет только в случае, если постоянно будет готово к своевременному и решительному отпору поведенческим проявлениям разрушительных сил, а также к пресечению посягательств на права граждан. Поэтому оно может и нередко вынуждено быть жестким в своей политике, включая культурную; так, оно поступает в полном соответствии со своими принципами, когда решительно пресекает и наказывает нарушения культурных прав своих граждан.

Таким образом, одно из отличий культурной политики либерального государства от культурной политики государства авторитарно-патерналистского (равно как тоталитарного) — это соблюдение принципа невмешательства. Главное же отличие либеральной культурной политики от авторитарной — это присущий ей принципиальный адогматизм, забота не о привитии и культивировании системы мировоззренческих представлений и поведенческих стереотипов, но о формировании определенного стиля мышления, а именно — свободного от каких-либо стереотипов, активного и творческого, и одновременно критичного и корректного. Такой стиль — это не чисто психологический, но социально-психологический феномен: он основан на уважении и заинтересованном внимании мыслящего субъекта к антитезису, т. е. к позиции реального или интериоризованного (дублированного его воображением) оппонента, и представляет собой основу культуры дискуссии — состязательного процесса поиска истины, способность к которому есть ре-

шающий показатель того, насколько далеко ушло то или иное общество от состояния варварства и приблизилось к цивилизованному состоянию. Культура дискуссии включает несколько моментов. Это, во-первых, готовность ее участников считаться с регламентом как средством, обеспечивающим всем равную свободу высказывания (заметим, кстати, что в стихийно-анархическом сознании человека богемы представления о регламенте и свободе исключают друг друга, и это лишний раз показывает антидемократическую природу данного сознания), уважительное отношение к оппоненту, одно из следствий которого — забота о внятности собственных высказываний на всех уровнях, вплоть до звуковой артикуляции. Это также способность не только внимательно слушать оппонента, но и эмпатически, т. е. посредством эмоционального себя с ним отождествления усваивать его интеллектуальные установки, быть способным увидеть предмет его глазами и даже сформулировать за него то, что им не сказано, а может быть, и не осознано, и т. д., и т. п. Одним словом, это целый комплекс качеств, которым определяется социально-психологический идеал либеральной философии; его реализация — вот конечная цель культурной политики либерального государства.

Важным ее компонентом является политика в области искусства. Понятно, что, будучи адогматической, нацеленной прежде всего на стимулирование независимой умственной активности, такая политика должна воздерживаться от поощрения идеологизированного искусства, этого инструмента суггестивного (осуществляемого в обход сознания) воздействия на умы, живучего рудимента авторитарно-патриархального общества; искусство, служащее средством пропаганды или прославления, останется без ее поддержки. Но должно ли быть приоритетным для такой художественной политики какое-либо стилевое направление, и если да, то какое? Думаю, что если не запутывать вопрос, руководствуясь характерными для текущего исторического момента стереотипами и пристрастиями, то ответ будет только один:

да, должно. И это направление — классицизм. Ибо классицизм — это путь к классике. Путь долгий и трудный, возможно, самый долгий и трудный из всех, что открыты художнику. Но это путь к искусству, вполне согласному с человеческим достоинством и свободой, воплощающему во всех своих формах — как изобразительных, так и, в равной мере, неизобразительных — идеал свободного человека, живой образ его ясного и гибкого ума.

Я не строю никаких иллюзий касательно способности современных интеллектуалов принять данный тезис. Понимаю, сколь многое вовсе исключает для большинства из них подобную возможность, какое, в частности, обилие цепких предрассудков делает этот тезис заведомо для них неприемлемым. Понимаю, что одной только логики недостаточно, чтобы эти предрассудки развеять. И все же я коснусь тут одной из наиболее популярных демагогем, призванных дискредитировать перспективы классицизма. Я имею в виду объявление классицизма XX в. тоталитарным искусством ввиду того, что отдельные его школы поддерживались соответствующими политическими режимами.

Остается лишь удивляться живучести этого мифа. Ведь хорошо известно, что никакие режимы, враждебные свободе, никогда не инициировали возврата к классическому стилю и уж тем более не создавали среды, в которой бы тот мог возникнуть. Напротив, как уже сказано выше, и появление классики, и начало широкомасштабного возврата к ней совпадали в истории с прогрессом свободы. Что же касается тоталитарных государств, то они лишь усиленно стремились присвоить себе уже оформившуюся художественную традицию классицизма, с тем чтобы пользоваться ею как маскировочным декором, благородной гуманистической тогой, за драпировками которой можно было успешно скрывать нечеловеческую сущность. Делать это было им тем легче, что классическая традиция, ввиду совершавшегося с конца XIX в. повсеместного отречения европейской интеллигенции от гуманизма в этике и в искусстве, стала res nullius, т. е. ничейной собственностью, которая, как из-

вестно, cedit primo occupanti («отходит первому, кто ею завладел»). Впрочем, те же самые режимы в своей пропаганде охотно представляли себя защитниками свободы и демократии, а конституции некоторых из них — в вопиющем контрасте с практикой — лишь подкрепляли эти претензии. Но если к этому факту мы применим превратную логику упомянутой популярной демагогемы, то выйдет, что всякое декларирование каким-либо государством принципов свободы есть признак его — этого государства — тоталитарной сущности.

Для классического искусства ярмо идеологии всегда было тяжелым. Но вдвойне тяжелым было для него иго чуждой ему по природе идеологии, которое налагали деспотические режимы, превращая классику в некое подобие запряженного Пегаса из шиллеровской баллады. Даже ордерная архитектура, язык которой строго упорядочен и абстрактен, часто сильно страдала от навязываемых этими режимами идеологических задач, приобретая то совершенно чуждую ей помпезность, то не менее чуждую гипертрофированную монументальность. Что же говорить об искусствах изобразительных, значительно больше поддающихся такого рода эксплуатации! Но XIX век впервые в истории последовательно осуществил модель деидеологизированного искусства. И таким искусством стал реализм. Не романтизм, не постромантизм и не раннее декадентство (все они были тенденциозны и — каждый по-своему — глубоко идеологичны), а именно реализм. Ибо его беспристрастная оптика фокусируется не на готовых представлениях и не на примерах, послушно их подтверждающих, а на мире, как он есть. В таком смысле, — т.е. не в смысле идеологии, которой у него по определению нет, а в смысле свободного видения, — реализм воплощает идеал либеральной философии и является искусством, способным отвечать эстетическим запросам свободного демократического общества. Это должно быть тем более понятным, когда речь идет о психологическом реализме. Ведь одно из основных качеств, отличающих человека свободного общества от лич-

ности авторитарного типа, есть внутренняя тонкость, позволяющая с пониманием относиться к не всегда высказанным, а иногда и нетривиальным чужим интересам, потребностям и амбициям. Душевная слепота такому человеку противопоказана, ибо в обществе, где поведение людей не подчинено жестким предписаниям, она может иметь особенно тяжелые последствия, делая человека легкой жертвой политических демагогов и вообще всякого рода мошенников. Такая слепота противопоказана не только отдельному рядовому гражданину свободного общества, но и представителям государства, коль скоро оно объявляет благо этого отдельного гражданина своей конечной целью, ибо забота о благе индивида может обернуться непоправимым для него ущербом, если не сочетается с пониманием его особенностей и запросов. Но какое же еще искусство, как не реалистическое, лучше всякого другого помогает излечить эту психологическую слепоту, наделяет зрение человека физиогномической хваткой и, главное, воспитывает непредвзятый, адогматический взгляд на вещи! Рискну утверждать, что в некотором смысле художественный реализм есть предельно отрефлектированное и утонченное эстетическое инобытие реализма житейского, так что совпадение названий — не случайность. Полагаю, что современная деградация житейского реализма и — как ее проявление — отмеченное Д. Рисменом в американском обществе XX в. и опасное с точки зрения либеральных идеалов преобладание типа «извне ориентируемого человека», инфантильного и легковерного, легко поддающегося манипуляции, — того типа, которому этот автор противопоставляет тип «изнутри ориентированного человека», присущий американскому обществу XIX в., — в значительной степени ускорена упадком реализма художественного. Если же это так, то реализм надо признать одной из либеральных ценностей; соответственно для государства либерального он должен быть не объектом терпимого отношения, как разного рода декадентство, но искусством, заслуживающим поддержки.

Сказанное о реализме принципиально не противоречит тому, что выше говорилось о классицизме как естественном для либерального государства объекте покровительства. Классицизм — это, как было сказано, единственно доступное послеантичному искусству движение в сторону классики. Но классика и реализм — отнюдь не внеположные понятия. Классика есть миметическое искусство: чувственно-наглядный образ вещей она облагораживает не ради внешних прикрас, но чтобы через облагороженный образ яснее проступила сущность изображенного, смутно различимая в его обыденном облике. Однако мимезис определяет существо также и реализма, и в этом его существе нет ничего такого, что противоречило бы идее классической формы. Не случайно в первой половине XIX в., а нередко и раньше, и позднее реализм оставался в пределах ее — этой формы — определяющего влияния. Выход же за ее пределы сделал возможным постепенное перерождение реализма, его превращение в так называемый натурализм, который в свою очередь закономерно деградировал в раннее декадентство; распад целостной классической формы с неизбежностью привел к распаду реалистической цельности образа.

Следовательно, классика и реализм по природе тождественны. Различая их словесно, я имею в виду лишь разницу двух моментов миметической образности. В классике преобладает момент целостной формы, в реализме — момент миметического качества. Но и для классики, и для реализма идеология, какой бы она ни была, есть нечто противоречащее самой идее, самому понятию и того, и другого; это путы, мешающие их свободному и полному проявлению.

Разумеется, идеология всегда в большей или меньшей мере навязывалась им; вспомнить хотя бы теорию «социалистического реализма», сочетавшую несовместимые понятия реализма и социалистической идейности (несовместимые, поскольку реализм так же мало способен быть «по содержанию» социалистическим, как и либеральным, капи-

талистическим или феодальным; он — реализм, и этим все сказано). С другой стороны, общество, по-настоящему чуждое авторитарного духа и, как следствие, деидеологизированное — если, конечно, такое когда-нибудь появится — потребует чистой классики и чистого реализма; искусство, их культивирующее, станет там адресатом государственной поддержки, осуществляемой через посредство АХ.

«И это все? — спросит меня читатель. — А как же эти АХ обойдутся со специфическим наследием XX века, с традицией художественного авангарда? Неужели так, будто этого сложнейшего и богатейшего наследия вовсе не было?»

Ну, во-первых, настоящая АХ — не музей, и не ее функция сохранять все, что было, а тем более — в качестве живой традиции. Из искусства прошлого она может брать лишь то, что соответствует ее идее и целям; традиции же так называемого авангардного искусства данному критерию в целом не отвечают. И все-таки, при том, что в большинстве своих проявлений это искусство было не чем иным, как амбициозным и агрессивным, а по результатам — бесплодным и разрушительным декадентством, было бы, как мне представляется, непростительной крайностью полностью изгонять его за порог АХ. В истории «авангарда», особенно до начала Второй мировой войны, на фоне общей крикливости и назойливости, желания захватить все доступное пространство выделяется честное и скромное экспериментирование, берущее начало еще от творческих опытов импрессионистов и Сезанна и проявившееся в творчестве разных художников и направлений[2]. Конечно, экспериментирующие авангардисты не создали ничего такого, что хотя бы отчасти было совместимо с традицией АХ. И все же мне не показалось бы совершенно бессмысленным допущение, что творческая разработка по крайней мере одной из их художественных новаций способна в данном отношении многое изменить. Такой новацией мне представляется так называемое нефигуративное, или абстрактное, искусство. В самом деле, не приведет ли твор-

ческое освоение его возможностей — если, конечно, такое будет когда-нибудь кем-то предпринято — к становлению в конечном счете совершенно нового автономного вида искусства, такого, которое, никак не конкурируя с искусством фигуративным (т. е. собственно изобразительным), подобно тому как с ним не конкурируют, скажем, архитектура или музыка, будет, так же как эти и другие искусства, способно вместить в себя, наряду с прочими стилями, и классический стиль, став совершенно новой формой его реализации. Допустим, что перспективы такой новой классики — не иллюзия. Тогда абстрактное искусство, хотя и неспособное подменить собой искусство изобразительных форм в его специфической и для сохранения европейского цивилизационно-культурного организма необходимой функции, может, вместе с тем, чрезвычайно обогатить эстетическую культуру свободного общества, стать его важным моментом. Конечно, такое искусство подвержено декадентским перерождениям, что оно, кстати, более чем убедительно доказало всей своей — уже довольно долгой — историей. Но к таким же перерождениям, — пожалуй, даже в значительно большей степени, — склонно и фигуративное искусство (недаром современное декадентство охотнее обращается к его формам, чем к беспредметным); разве из этого следует, что оно по природе декадентское? Зато нефигуративное искусство менее всего поддается идеологической эксплуатации: стараться выражать на его языке какие-то идеи — заведомо бесполезно. В то же время, будучи безыдейным, адогматическим, оно по природе интеллектуально, ибо апеллирует преимущественно к дремлющим в душе зрителя интеллектуально-логическим моделям, будит их и провоцирует активность мысли.

Но достаточно ли этих задатков, чтобы при должном развитии оно оказалось в числе искусств, способных ответить на эстетические запросы свободного общества? Хочу особо подчеркнуть: будет совершенно бессмысленно искать ответ на этот вопрос в наследии и практике реально существующего абстракционизма, ценность которых с точки зре-

ния классической эстетики в лучшем случае весьма сомнительна. Из всего, что имеет отношение к абстрактному искусству, для классицизма и АХ как его возможной базы интерес может представлять едва ли что-то большее, чем идея такого искусства, да и то поначалу исключительно как объект проверки на совместимость с принципами классики. Но для подобной проверки не потребуется никаких специальных усилий. Ясность в этом вопросе появится сама собой, в ходе теоретико-экспериментального изучения языка классических форм, которое в любом случае должно проводиться и без опоры на которое деятельность будущих АХ не сможет достойно отвечать своему назначению и требованиям времени. Только если этот вопрос будет решен положительно, т. е. если окажется, что само понятие нефигуративной классики — не бессмысленно, тогда появится также смысл начинать в рамках или при поддержке АХ творческие — и наверняка очень длительные — эксперименты по выработке классического языка нефигуративного искусства. Именно классического языка, это очень важно, ибо настоящая АХ больше всего должна опасаться дискредитирующего использования ее имени, авторитета и возможностей ради поддержки чуждой ее принципам активности.

Понятием искусства свободного общества я оперировал здесь как умственным конструктом, который, независимо от того, в какой мере он соответствует будущей реальности искусства и соответствует ли ей вообще, определяет некий целостный образ искусства, объективно потребного современному и будущему обществам в той мере, в какой первое есть, а второе будет свободным.

Подведу предварительный итог.

Искусство свободного общества — это искусство чистого классического стиля. Чистого — в том смысле, что он свободен как от искажающего влияния чуждых стилей, так и от замутняющей примеси идеологии, какой бы эта идеология ни была — государственной, национально-патриотической или религиозной.

Историческое назначение АХ состоит в защите, поощрении и развитии классического стиля.

Отказ какой-либо АХ от своего исторического назначения, в случае если он не сопровождается соответствующей сменой названия и статуса, означает, что имя АХ демагогически используется в чуждых ее идее целях и превращается в один из фальшивых знаков, которые, циркулируя в обществе, способствуют постепенной девальвации ценностей европейской культуры. Напротив, решительный разрыв с практикой стилевых компромиссов и восстановление верности своему назначению при одновременном отказе от чуждой ее природе, хотя и всегда ей навязывавшейся, ориентации на идеологическое доктринерство дает современным АХ шанс сделаться питомником искусства будущего.

Но это лишь при условии, что будущее на самом деле принадлежит свободе. Пока же сомнения в такой перспективе человеческой истории остаются небезосновательными. Нет смысла вновь повторять то, что умные люди уже многократно и красноречиво писали о массовой культуре и ее возрастающей опасности для свободного общества: я все равно не сумею сказать об этом лучше их. Вряд ли стоит говорить и о деградации культурной элиты: об этом тоже писалось, да и к тому же темпы этого процесса так велики, что те, кому моя статья адресована, наверняка сами успели его заметить и для себя констатировать. Отмечу только, что одним из его следствий явилась парадоксальная ситуация: то искусство, которое уже давно обнаружило свою полную несостоятельность, так что теперь, казалось бы, каждому должно было стать ясно, что на деле это никакое не искусство вовсе, именно теперь, после пережитого им краха и публичного позора, оно приобрело в обществе столько престижа и влияния, сколько его адептам и не снилось во времена, когда среди них еще попадались пусть по большому счету и неумные, но по крайней мере даровитые люди. И это колоссальное влияние используется ныне сполна. Без всяких оглядок на принципы свободы и терпимости торжествующее самозванство навязывает себя всем и

каждому: и эстетически традиционалистскому большинству, и интеллектуальному меньшинству, которое, как и большинство, стало теперь молчаливым.

Почему же такое могло произойти?

Мне думается, что причина — в характере той сложной эпохи, которую психически переживает человечество и которой больше всего подошло бы, на мой взгляд, название постпатриархальной. Эта эпоха может быть охарактеризована как переломная, поскольку психический тип, ей присущий, лишен особенностей, которые обеспечивают цельность внутреннему миру человека. Определить данный тип можно только путем отрицания за ним тех свойств, которые определяют стадиально ему предшествующий тип патриархального человека и стадиально следующий за ним (хотя исторически его формирование началось еще в античной Греции) тип человека свободного.

Патриархальный человек догматичен. Чувство самотождественности и, как следствие, психическая стабильность опираются в нем на систему статичных представлений о мире и о собственном предопределенном месте в мире. Напротив, тип свободного человека отличает сознание того, что нет и не может быть никаких окончательных гарантий истинности любой картины мира. Свою внутреннюю опору он ищет и находит в сфере не «онтологии», а гносеологии и праксеологии, — говоря точнее, психическую цельность ему способна дать лишь уверенность в высокой надежности собственных познавательных методов, так же как приемов практического использования добытых с их помощью вероятностных знаний. Зазор между этими двумя типами — патриархальным и свободным — и есть то место на классификационной шкале, которое подобает постпатриархальному человеку. Человек, не ставший внутренне свободным, но при этом утративший опору догматического мировоззрения, — это постпатриархальный человек, определяющий своими по сути дела неразрешимыми душевными проблемами и метаниями в поисках самоидентичности характер текущей эпохи. То и дело исчезающие из мира

его представлений старые верования и стереотипы оставляют по себе зияющие пустоты, которые рождают страх и растерянность и настоятельно требуют заполнения. В поисках такового постпатриархальный человек мечется от ностальгического традиционализма к новым догмам и обратно, наспех соединяет первое со вторым и, наконец отчаявшись в надежности и первого, и второго, и их соединения, бессильно падает в объятия нигилизма, который, однако, тоже является догматизмом, только его отрицательной разновидностью. Постпатриархальный человек легко внушаем, поскольку унаследовал от человека патриархального низкий уровень критических способностей и потребность верить, но при этом не сумел перенять от своего стадиального предшественника способность к постоянству верований. Его горячее желание верить во что-нибудь (при том, что предмет веры имеет второстепенное значение) побуждает его игнорировать разницу между серьезными доводами и демагогией даже в тех случаях, когда он способен ее заметить. Постпатриархальный человек охотно доверяется, в частности, тем, кто выставляет себя новаторами, и легко включается в деятельное ядро их приверженцев и почитателей. Более всего его убеждают грубые эффекты и резкие контрасты, которые подавляют в нем робкие попытки противодействия со стороны интеллекта и тем самым устраняют внутренний дискомфорт сомнения. Соответственно его кумиры — это те, кто не стесняется средствами ради ошеломительных эффектов, близких к шоку. А поскольку самой шокирующей позицией обыкновенно оказывается позиция тотального отрицания, то одновременно это те, кто ее соответствующим образом демонстрируют.

В свою очередь эти его кумиры, а также их менеджеры и вообще все, кто так или иначе формируют мир его пылких пристрастий и побуждают к действию, сами являются порождениями постпатриархальной эпохи, только, в отличие от пассивной в своем целеполагании массы деятельных поклонников, эти люди представляют собой активную разновидность постпатриархального человека. Распад патриар-

хальной системы эталонных мнений о мире и социуме, утрата предопределенной и устойчивой самоидентификации с определенной социальной ролью приводит постпатриархального человека этой разновидности не столько к беспорядочным поискам вовне верований-субститутов (как в случае с пассивной разновидностью), сколько к попыткам самостоятельно оценить себя и свои отношения к окружающему миру. Все эти попытки, однако, безуспешны. Ибо данный человек, выйдя из патриархального состояния интеллектуальной подчиненности, остается все еще близок к нему тем, что не имеет навыка смотреть на вещи и себя самого сторонним, независимым взглядом. Его суждения — это суждения эгоцентрика: на все он глядит с позиций собственного Я, отчего и видит себя самого без малейшего отступа, словно прижавшись вплотную к собственному отражению. Так же, как он воспринимает свои недостатки, свифтовский Гулливер видел свою хозяйку-великаншу: крошечные, по великанским масштабам, шероховатости и царапины на ее коже чудились ему страшными язвами, отчего эта великанская красавица казалась ему безобразной. Соответственно воспринимает этот человек и свои достоинства: с предельно близкой дистанции они мерещатся ему несоразмерно большими. Таким образом, его самооценка предельно амбивалентна: он одновременно видит в себе и жалкое ничтожество, и величайшего гения. Подобное искажение реальных пропорций снабжает его мотивами для двойной обиды: и на природу, якобы унизившую его больше всех других людей, и на общество, не пожелавшее оценить его величия. В современном обществе, с разрушенной системой социальных страт и торжествующим духом эгалитаризма, таким человеком само собой постепенно овладевает стремление добиться полной компенсации за переживаемую им обиду, по мере сил сводя все к состоянию, при котором все равны, как в коммуналистской общине или — того больше — на кладбище, и все уравнено под нуль. Это стремление и есть, в сущности, то, что называется нигилизмом. Порой оно может высказываться и в словах, но лишь

невнятно; как правило же, проявляется немой обидой и выражается особым неподражаемо-холодным блеском глаз, красноречиво говорящих о глубочайшей и при этом — независимо от возраста — детской обиде, а также о полнейшем презрении к обидчику-миру, о непоколебимой уверенности в том, что теперь-то этот обидчик лишил себя всяких прав на снисхождение.

Для такого человека пути к удовлетворению его главного желания могут быть разными. Но высшую радость он должен испытывать тогда, когда, повинуясь его небрежному жесту, огромное множество разумных с виду людей превращается в зачарованную толпу, дружно повторяющую, что голое ничтожество — на самом деле король в драгоценной мантии, и когда на утверждение, что король — голый, каким бы внятным оно ни было и от кого бы ни исходило, эта толпа отвечает глухим молчанием.

Активный подтип постпатриархального человека отличается не столько стремлением к славе как таковой, сколько к славе, добытой путем, который, согласно обычным представлениям, ведет к бесславию. Прослыть умным за глупость и гением за никчемность — вот то, что ему важнее всего. Наиболее же типичному представителю этой разновидности не так уж и надо убеждать публику в собственной гениальности. Для него высший шик — это, самому оставаясь в тени, суметь представить слабоумного гением, хама человеком с добрым сердцем, урода красавцем. Чем это не торжество эгалитарного идеала! И претендующая на уважение к себе публика унижена до веры в абсурд, и ничтожные людишки подняты невероятно высоко над своим естественным уровнем. Именно к этому стремился наш Коппелиус: все смешалось, верх перепутался с низом — карнавал!

И все же, как этому новому Коппелиусу удается достичь такого сногсшибательного результата? Ведь, в отличие от гофмановского прообраза, он не вышел ни умом, ни искусством. Здесь, как во многих случаях, когда действующая сила слаба, ее эффективность надо объяснять подат-

ливостью ее объекта. Нужна публика с пластичным, как глина, интеллектом и таким же восприятием. Но подобная публика есть; это те самые постпатриархальные люди пассивного типа, о которых говорилось выше. При всей своей интеллектуальной пассивности, эти люди одержимы прозелистским рвением, так что расширение круга неофитов есть лишь вопрос времени. А что касается средств, то над ними долго думать не надо; достаточно лишь почаще и погромче повторять, что белое — это черное, красивое — это уродливое, и наоборот: что пустое — это полное, а «Черный квадрат» — шедевр живописи. А главное — побольше показывайте таких шедевров, да так, чтобы все их непременно видели и чтобы спрятать от них взгляд или увернуться было некуда. Вы и заметить не успеете, как все вокруг вас оживет и задвижется, наполнится ярким энтузиазмом. Только дерзайте!

Склонный к быстрому пресыщению, обладая свойством легко надоедать самому себе, постпатриархальный человек активного типа любит время от времени примеривать на себя чужие наряды. Так, овладевает им порой и странная любовь к классическому гардеробу. Однако, не имея терпения обучиться ни правилам драпировки, ни способам ношения гиматиев или тог, он выглядит в них еще нелепее, чем в своей обычной одежде. Приметив это, постпатриархальный индивид пытается, — как говорят в таких случаях, — обратить собственную нужду в добродетель, представляя дело так, будто он пародирует древних или — еще лучше того — «творчески переосмысливает». Но скрыть мотивы таких попыток делается все труднее. Когда, например, подобная игра в древность ведется в области живописи, исправить положение не помогают даже буквальные заимствования фигур и фигурных групп из классических произведений: если эти фигуры введены ради общего эффекта картины, то он просто жалок; если все-таки ради их собственной красоты — то это заурядный плагиат.

И все же величайшую опасность для искусства постпатриархальный человек несет не тогда, когда пускается во

все тяжкие декадентских экстравагантностей, но когда, следуя капризу своей амбициозной натуры и нужде в обладании хорошо различимым даже издалека символом веры, совершенно серьезно, без малейшей претензии на эстетическую игру объявляет себя защитником «высокой классики». Объяснять и доказывать — для него слишком мелко, да и к тому же опасно (ведь путь рассуждений может завести не туда, где бы ты хотел оказаться), поэтому он предпочитает изрекать. Заявив о своей позиции по возможности громче, такой человек сразу ударяет в бубен темной риторики, взывая к «высшим идеалам», «традиционным устоям», «особой духовности народа» и прочим туманным представлениям, заведомо не поддающимся внятной дефиниции, воздвигает всесветный плач по «утраченным искусством духовным ценностям», «попранным святыням» и призывает к крестовому походу за их возвращение. Он — всегда философ, ибо непременно хочет знать и давать ответы на все вопросы бытия. Соответственно в его теоретизировании действие подлинного искусства состоит не в приготовлении интеллекта к независимому познавательному процессу, а в сообщении людям готовой истины о некоей «целокупности мироздания». Но ведь прежде, чем отождествить содержание искусства с этой самой «целокупностью», надо как-то получить о ней представление! Трудно допустить, чтобы такое было возможно иначе как в мистическом трансе. Вот и выходит, что те, кто, не колеблясь, верят нашему философу, заодно верят также и в его богоизбранность.

Впечатляет ли подобный энтузиазм? Еще бы! Только вот пользы для искусства от этих поклонников метафизического мрака никакой нет. Что же до тех, кто расположены серьезно и трезво относиться к проблемам искусства, кто были бы способны к их практическому решению, те непременно махнут рукой на всю эту пустую фразеологию, только — увы! — заодно с ней они по молодости лет могут сгоряча отмахнуться и от самой классики, имя которой дискредитируется неуместной защитой.

Но пора подводить окончательный итог и делать выводы.

Много весомых и притом вполне объективных обстоятельств нынешней исторической эпохи сложилось таким образом, что с их учетом осуществление принципов свободы в общественных отношениях, нравах и стиле мышления может показаться теперь вполне реальной, пусть даже отдаленной, перспективой всемирной истории. Если такое восприятие не иллюзия, это значит, что мы живем в эпоху, объективно благоприятствующую широкому росту потребности в художественном стиле, воплощающем познавательные и деятельные установки человека свободного общества, иначе говоря — в классическом стиле, который возник в полисной Греции вместе с первыми в истории институтами гражданской свободы и вплоть до последнего столетия неоднократно доказывал свою неподверженность историческому старению.

Между тем влияние объективных обстоятельств на жизнь общества существенно ослабляется, а на жизнь искусства — и вовсе сводится к нулю силой противодействующего им фактора. Последний исторически закономерен, хотя по природе и субъективен; это нестабильная психика постпатриархального человека, жаждущего иррациональных стимулов (пассивный вид) и деструктивной самореализации (активный вид); одно из потенциально наиболее опасных проявлений такой самореализации — современное декадентство, неотступно навязывающее обществу собственную продукцию.

Однако в разных странах современного мира существует весьма влиятельный и авторитетный институт, чье историческое назначение — если, конечно, верить названию — как раз и состоит в покровительстве искусству классического направления; этот институт — АХ. Следовало бы ожидать, что агрессивное декадентское действие встретит со стороны разных АХ энергичное противодействие и таким образом явится провоцирующим стимулом их собственного развития. Между тем действительность современных АХ являет парадоксальную — если не сказать абсурдную —

картину: одни АХ сами превращены в очаги декадентства, другие культивируют идеологическое доктринерство в помпезно-барочных формах, ничего общего не имеющее ни с истинным духом времени, ни с подлинной классикой; третьи соединяют декадентство с идеологическим доктринерством и барочной помпой. Если какие-то из АХ стали таковыми в результате эволюции прежних АХ, в целом отвечавших смыслу своего названия, то подобную эволюцию можно определить как вытеснение тех, для кого АХ предназначены, теми, для кого они очевидным образом не предназначены. Что же так влекло этих последних в АХ, если, как правило, они могли успешно создавать и укреплять собой соперничающие институты? Что же теперь, когда под их дружным и веселым натиском традиционная структура АХ рухнула, а сами АХ превратились в противоположность самих себя, мешает им заменить имя АХ на более подходящее? Причина может быть лишь одна: им просто не найти более громкого, более престижного имени для учреждения искусств, ибо, несмотря на все усилия ниспровергателей, общество продолжает молчаливо чтить традицию, оправдавшую себя своей многовековой историей. Поняв это, многие ниспровергатели уже давно предпочли зря не воевать с АХ, а просто воспользоваться ее именем, которое в итоге такой операции наверняка рано или поздно будет скомпрометировано.

Не знаю, многие ли сознают всю нелепость описанного положения дел. Надеюсь, что по крайней мере почувствовать ее поможет следующая аналогия. Представим себе человека, поступающего в качестве то ли студента, то ли преподавателя в Православную духовную академию или на богословский факультет Католического института. Вряд ли кто-то усомнится в полном праве этого человека ожидать, что там, куда он намерен поступить, ему не придется, вопреки своим склонностям и убеждениям, присутствовать при отправлении экзотических культов или сидеть на защитах докторских диссертаций, отстаивающих положения воинствующего атеизма. Если же такое, против всех

ожиданий, случится, то вряд ли кто-то упрекнет его в том, что он предварительно не осведомился, является ли Духовная академия духовной академией, а Католический институт католическим институтом. Но ведь имя «Академия художеств» говорит о своем значении столь же недвусмысленно, и только десятилетия его превратного употребления помутили наше восприятие, заставив нас не доверять здравому смыслу и логике. А между тем это имя обязывает. Возьмем ситуацию вполне обыкновенную для многих нынешних АХ: сотрудник одной из таковых публично заявляет, что Татлин (или Корбюзье, или кто угодно другой в том же роде) есть величайший архитектор Новейшего времени. Как человек и гражданин, как ученый и художник он имеет на такое заявление бесспорное право. Но только не как сотрудник АХ. Поэтому если, сойдя с трибуны, он не положит на стол председателя свое заявление об уходе из академии (чтобы потом искать мѐста в любом другом учреждении искусств), то из данной ситуации мыслимы два исхода. Один — подобающий, но в нынешних АХ невозможный: этого господина препоручают заботам крепкого швейцара, который провожает его к выходу, а в случае противодействия спускает с лестницы. Другой — неподобающий, но в нынешних АХ самый вероятный: ему аплодируют и благодарят как сотрудника, в срок подготовившего «интересный и содержательный доклад», а его единственным судьей остается тем временем его собственная совесть.

Нет смысла множить подобные примеры: этого вполне достаточно, чтобы в отношении так называемых АХ пропал и самый сдержанный оптимизм. И все же я смею надеяться, что у идеи АХ есть будущее. Конечно, в стенах самих АХ эта идея имеет меньше всего шансов стать продуктивной. Ее возрождение значительно более вероятно за их пределами, в неформальных кружках, объединяющих людей, которым дорога чистота классической формы. Чуждаясь декадентства, эти люди также не прельстятся ни ходульным пафосом назидания, ни уж тем более модным

теперь компьютерным плагиатом классики, маскирующимся под ее ироническое обыгрывание. Отношение этих новых людей к искусству будет спокойным и серьезным; возможно, что и название АХ они сочтут для себя слишком громким и даже не станут его к себе применять.

Их путь — это трудный и долгий путь классицизма. Но если идея свободы имеет хотя бы какую-то перспективу, если она, подобно идее АХ, не будет со временем подменена собственным именем, то тогда перспективу имеют и такие начинания. И наоборот, если подобные инициативы найдут отклик, они для многих станут началом пути к свободе, тем самым содействуя ее реализации в жизни общества.

Способны ли современные АХ возглавить движение искусства по такому пути? Чтобы ответить на этот вопрос, надо его поставить несколько иначе: способны ли современные АХ к радикальному обновлению с целью возврата к собственной идее? Способны ли они отказаться от соблазна постоянно выменивать свое первородство на чечевичную похлебку преходящих благ? Если да, то у них есть надежда на будущее, тесно связанная с надеждой человечества на свободу. Если же нет, то тогда не поможет ничего: ни искусство лавирования, ни ссылки на длительную историю и былую славу.

2 марта 2000 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Так кто же все-таки враги свободного или, по терминологии К. Поппера, «открытого» (open) общества? Те, кто азартно разрушают основы человеческого мышления, или Платон и Гегель, как полагал упомянутый философ? Общеизвестно, что Платон был оппонентом демократии; допустим, что таковым был и Гегель. Но в интеллектуальном мире нормального демократа и либерала между понятиями «быть оппонентом» и «быть врагом» лежит целая пропасть! Неужели Поппер, когда он выносил определение enemies в название своего главного труда, не чувствовал опасности, которую таит в себе такой подход к оппонирующей стороне? Интеллектуальная жизнь в обществе (и прежде всего свободном) — состязательный процесс; без понимания этой базовой истины обществом демократия обречена на превращение в собственную мрачную противоположность. В Средние века католическая церковь проводила процесс канонизации новых святых как прения двух несогласных сторон, одна из которых, как заранее считалось, защищает точку зрения, враждебную Богу, однако даже в ту далеко не либеральную эпоху никому не приходило в голову считать врагом ее пропонента. Может ли разумный человек считать врагами правосудия адвокатов, которые берут на себя защиту преступников, какими бы мотивами те или иные адвокаты при этом ни руководствовались? Как оппонент демократии Сократ принес ей, по большому счету, неоценимую пользу, тогда как демократы, приговорившие его к смерти, наоборот, нанесли делу демократии огромный ущерб. Такие оппоненты стимулируют интеллект демократии, без которого она — ничто, тогда как декадентство этот интеллект постепенно, но верно разрушает. Тем не менее к «врагам» открытого общества декаденты Поппером не были причислены. Почему?

[2] У некоторых из этих экспериментаторов даже доставало трезвости не переоценивать собственные результаты. Так, видный конструктивист межвоенного периода венгр Лайош Кашшак как-то раз отверг лестное для него суждение авангардистской критики, объявившей его искусство искусством будущего; на это он возразил, что его работы — всего лишь первые шаги в процессе поисков нового искусства, предвидеть формы которого еще никому не дано. Увы, такая скромность мало была свойственна деятелям «авангардного» декадентства; их жизненный стиль скорее отличался саморекламой в духе знаменитого пикассианского: «Я не ищу, я нахожу!»

Борис Бернштейн

«L.T.» КАК ПАРАБОЛА

Л. И. Таруашвили («Витрувий как художественный критик и человек античности») обратился к сочинению Витрувия «Десять книг об архитектуре» (к главе, посвященной сюжетам и образам настенной живописи, — VII, 5), чтобы выявить природу суждений автора. По мнению докладчика, идеализация античной культуры часто приводит к повторению на новом историческом уровне присущих ей ошибок и недостатков.

Искусствознание 2/99. Москва, 1999. С. 647

Надо признаться, что судьба Академии художеств — я говорю не об исторически определенной институции, а об Идеальной Академии, — не была предметом моих интересов в последние годы, не стала она интересней и после чтения статьи Л. И. Таруашвили. Побуждение отозваться если и связано с проблемой академизма, то далеко не в первую очередь.

Л. И. Таруашвили определил свою работу как «полемические заметки». В этой связи возник вопрос об адресате — и целые классы возможных партнеров были дезавуированы, так сказать, с порога. «Это не те, кто уверяют, что сегодня ученически-серьезное отношение художника к классической традиции служит гарантией “вторичности” его творчества» — тем более что они «легко путают изъявительное наклонение с желательным, а желательное с повелительным». «Но это и не те, кто, не поддерживая таких уверений, вместе с тем полагают, что академии художеств, уже в силу своей социальной природы, были и остаются лишь бюрократическими помехами на пути искусств». После такого вычитания в адресатах оказываются те, кто ищет компромиссов, колеблющиеся, болото. С ними автор готов

полемизировать. Однако прежде ему удается подвергнуть избранных собеседников таким унижениям, которые делают партнерство невозможным. Это, видимо, они уклоняются «от продумывания и определения смыслов тех общих понятий, словесные обозначения которых сами же эти люди постоянно в своей речи используют...». Не исключено, что причиной такого интеллектуального дезертирства бывает «желание потешить самолюбие, уверив себя в никчемности тех умственных занятий, которые другим могут почему-либо даваться лучше...».

Скорее всего, адресатам послания предъявлен упрек, будто их «нестойкая мысль невольно соскальзывает с высот абстракции к ярким образам привычных предметов, а потом покорно следует за этими образами и их ассоциативными взаимопревращениями». Словом, с адресатом невозможно разговаривать на равных, надо его учить, учить и учить. Это ему (ни с кем более Л. И. Таруашвили и разговаривать не хочет) сказано: «Уймитесь, господа. Будьте же наконец взрослыми, поймите, что искусство — не детская комната с яркими обоями. Признайте: непомерное увлечение пестротой, сменой нарядов, сюрпризами и аттракционами — одним словом, „карнавальной стихией“ — это свойство детской или инфантильной психики» и т. д. Тут колеблющийся адресат, травмированный метаморфозами изъявительного наклонения в русском языке, начинает путать его с повелительным — и автоматически попадает в сообщество неадресатов. Тогда статья становится письмом без адресата, но предназначенным для всеобщего чтения.

Примем предлагаемую позицию — «не вам писано, но от вас и не скрыто»; в ней есть свое удобство. Можно рассматривать полемическое послание Л. И. Таруашвили не в диалогической позиции, а со стороны — просто как текст и даже как представительный случай определенного класса текстов, типичных для нашего раскованного и рискованного времени. При этом индивидуальные отклонения от типологической модели будут столь же интересны, сколько

соблюдение принятых правил. Надо только не ошибиться в определении самого типа.

Я долго испытывал колебания. Текст, лежавший передо мной, соблазнительно мерцал, казался то ликом, то личиной, — и я никак не мог решить, что же это такое: социоэстетическая утопия, памфлет или искусно исполненная пародия, ловушка для ученых простаков и адвокатов модернизма-авангардизма? Впрочем, известно: хорошая пародия обнажает принципы пародируемых текстов особенно наглядно; мы мало чем рискуем...

Тем временем мне попался на глаза отчет о некой научной конференции, где я прочел строки, вынесенные в эпиграф. Они окончательно склонили меня думать, что мы имеем дело с изящной провокацией. Во всяком случае, я увидел в этом сообщении санкцию на толкование статьи в таком ракурсе.

Примем, что изложенная тут теория есть выражение позиции вымышленного персонажа, «полемического героя», аналогичного «лирическому герою» школьных поэтик. Для удобства обозначим его условными инициалами «L. T.», памятуя, что он никак не тождествен написавшему текст Л. Таруашвили. Так вот, L. T. демонстрирует некоторые принципы современной гуманитарной литературы в искусно камуфлированной пародии. Присмотримся к ним поближе.

Первый принцип можно опустить: что знак должен отличаться от фона — всякий знает, это элементарное правило: чем контрастней идея, тем более впечатляющей она кажется.

Второй принцип, до чрезвычайности распространенный в последнее время, заслуживает большего внимания. Я бы назвал его принципом простых тождеств.

Тождество обычно устанавливается с помощью каскада силлогизмов. Требуется взять один признак из многих, определяющих специфику избранного феномена, и из него извлекается некая логическая последовательность. Например:

художники — творцы художественной реальности посредством преобразования некоторого материала,

авангардисты — художники,

авангардисты — преобразователи искусства творения художественной реальности посредством расширения или изменения набора материалов,

авангардисты — преобразователи жизни с того момента, как они делают ее самое материалом,

Сталин — преобразователь жизни, заместивший авангардистов,

Сталин — авангардист,

Сталин — художник,

Советский Союз сталинского времени — произведение искусства.

Смягченная форма приравнивания достигается применением союза «как». В этом случае остается открытой возможность иных интерпретаций (приравниваний, отождествлений), нам предоставляется право предполагать, что у описываемого явления наличествуют иные свойства, грани, функции: «„как“ как союз» указывает на одну грамматическую роль слова, не исключающую других, «Сталин как художник-авангардист» — уже не простое отождествление, но лишь открытие некоторого аспекта, и т. д.

Возможно перетекание одной формы в другую. Скажем:

культура как репрессивный механизм (следуя за доктором З. Фрейдом),

культура — репрессивный механизм,

репрессивная деятельность — защита культуры,

А. А. Жданов — охранитель и защитник культуры.

Характерной особенностью этого рода отождествлений бывает игнорирование сложности избранных объектов и отказ от проверки исходных данных на контрольных группах, как это называют медики или социологи. Почему бы не проверить тождество «Сталин — художник» на других диктаторах-преобразователях? Не исключено, что мы и там найдем необходимые для авангардного искусства признаки жизнетворения, и кто знает, не придется ли признать, что авангардизм какого-нибудь ЛЕФа был лишь далеким эхом художественной деятельности Августа, или Карла Велико-

го, или уж точно, чтобы далеко не ходить, Петра Первого. Развертывая столбец равенств в другую сторону, мы можем выйти к пределу, которым будет, разумеется, Artifex Mundi, создатель всех материалов... Нетрудно выстроить цепь силлогизмов, ведущую от Первохудожника к Ватто, от него — к Малевичу и от Малевича — к Сталину...

В конечном счете, этот метод позволяет приравнять что угодно к чему угодно.

Но — к делу. У L. T. исходные силлогизмы, определяющие пафос его рассуждений, упрятаны в ключевой фразе:

«Каков конституирующий принцип классической формы и классического образа? Я всего лишь повторю то, что многими высказывалось прежде, если определю его как единораздельность (координация), т. е. сочетание эстетической автономии (свободы) элементов с их упорядоченностью в рамках целого. Но что это в долгосрочной перспективе, как не модель для общества, осваивающего правовые принципы и свободы, а также для его отдельных членов!»

Представим это в более формализованном виде:

принцип классической формы — единораздельность,

единораздельность — сочетание свободы и упорядоченности в рамках целого,

сочетание свободы и упорядоченности в рамках целого — принцип правового и свободного общества,

принцип классической формы — модель для общества, осваивающего правовые принципы и свободы.

Исходный тезис вызывает сомнения сам по себе. Дело выглядит так, словно сочетание эстетической автономии (свободы) элементов с их упорядоченностью в рамках целого было и остается принадлежностью одного, и только одного, классического образа — конституирующий принцип, обоснованный ссылкой на традицию, постулирован без проверки на контрольных группах.

Моделью единораздельности, причем универсальной, может служить принцип «тримурти» индуистской мифологии, постулирующий единство сути и различие ипоста-

сей Брахмы, Вишну и Шивы. На принципе единораздельности основана и лучше нам известная, тончайшим образом разработанная каппадокийскими отцами диалектика Пресвятой Троицы с ее субстанциальным единством, неиерархической упорядоченностью и полной личной автономией каждой ипостаси. Альтернативная последовательность силлогизмов, ведущих к искомой модели, может быть начата отсюда.

Если же оставаться в пределах специально эстетической автономии, то уместно спросить: случайно ли в истории понятия прекрасного возникала знаменитая формула «единства в многообразии»[1]? А если не случайно, то не стоит ли оглянуться на неклассические формы и удостовериться, что там автономия элементов в сочетании с упорядоченностью в рамках целого не встречается? Я бы предложил в качестве объектов контрольного опыта такие далекие от даров греческого гения вещи, как, скажем, Изенгеймский алтарь или — ох! — «Авиньонские девицы». Не исключено, что там, как и во многих других творениях, найдется столь же внятно выраженное отношение автономии и упорядоченности. А вот что недавно писал Жак Барзен об известном цикле, посвященном Марии Медичи и Генриху IV: «Рубенс изображает множество: короля и членов королевской семьи, свиту, моряков, солдат, корабли, ангелов, херувимов, зверей, оружие, облака, волны и звезды — все в сочных красках, в переполненных фигурами композициях. Сцена в каждой картине выглядит столь же невероятной, как современный туристский рекламный плакат, но при внимательном рассмотрении оказывается, что все оправдано, хорошо упорядочено и значительно»[2].

Без фронтальной проверки на другом материале исходный тезис не имеет доказательной силы. Проверка же может показать, что столь абстрактная комбинация признаков встречается если не повсеместно, то, во всяком случае, далеко за пределами классического типа. Впрочем, предвосхищать результаты — не наше дело, важно указать на дефектность метода, который имеет широкое хождение.

Исходный тезис вызывает и другие сомнения. L. T., справедливо заметивший, что знание об античности со времен Ренессанса и Просвещения существенно продвинулось и изменилось, почему-то возвращает нас к винкельмановскому видению античной пластики. Не буду повторять хорошо известные вещи. Ограничусь одним. «Античный образ» невозможно ныне представить в виде поликлетова или лисиппова канона — и только; сам идеал складывался и утверждался в оппозиции к его антагонистам, которыми были «не наши» — начиная с варваров и кончая «другими» внутри полиса, их тоже было достаточно. Рядом с лапифами были кентавры, рядом с Афиной — Марсий; таково неизбежное негативное измерение античной жизни, античного сознания и классического образа. Без этой компоненты образ античности будет односторонним, чтобы не сказать искаженным[3]. Дополненная таким способом исходная формула теряет часть своей привлекательности: для модели современного свободного общества ей многого не хватает.

Но примем на минуту, что специально отдистиллированный классический образ годится в модели третьему тысячелетию Новой эры. Тогда потребуются дальнейшие уточнения. Какого рода моделью может служить классическая форма? Моделью, которая изоморфна в некоторых отношениях данной реальности, уже имеющейся налицо прежде самой модели, так сказать, моделью post factum? Тогда смысл моделирования обычно бывает в том, чтобы совершать с его помощью познавательные и иные операции, которые почему-либо невозможно произвести над самой реальностью. Или это проектная модель, способная порождать определенные структурные отношения? Если второе верно, то каковы механизмы порождения — продуцирует ли модель одни только ментальные структуры или опосредованно, через формирование идеальных образов, порождает и поддерживает реальные социокультурные ситуации?

L. T. придерживается второй гипотезы. Смысл классицизирующих этапов в искусстве Европы, говорит он, за-

ключается в восстановлении жизненно важного начала европейской цивилизации — классического духа; общество, ведомое чувством самосохранения, таким образом удерживало себя от возврата к хаосу безначалия или к патриархальной авторитарности. Повороты к античному наследию вызывались потребностью европейской цивилизации «в искусстве, адекватном ее базовым принципам и способном к претворению этих принципов в жизненный и поведенческий стиль отдельных людей». (Примечательно, что базовые принципы европейской цивилизации находились — и, возможно, находятся — в перманентном противоречии с «сентиментально-мечтательной анимой европейского человека»; почему анима выбирает в качестве базовых противопоказанные ей принципы, остается неразъясненным, зато сама «анима» являет нам еще один симптом историко-культурного философствования без доказательств.) Я понимаю эту фразу так, что существующие идеально базовые принципы адекватно воплощаются в стилеобразующей модели, которая служит столько же порождающим, сколько и поддерживающим стереотипы поведения устройством. Иначе говоря, модель предваряет, творит и охраняет рационально организованную социокультурную реальность. Делает она это, будучи актуализирована в классицизирующем искусстве. Ключевое место в такой духовно-практической машинерии принадлежит Академии художеств. Запомним.

Далее L. T. хорошо представляет еще один принцип, распространенный в современной гуманистике, а именно: логика приравниваний не требует сопоставлений с жизненными, в том числе и историческими, реалиями, которые могут нарушить чистоту ее геометрии. Принцип не новый, мне он чем-то напоминает мыслителей Лапуты, уединившихся на летающем магнитном острове во избежание возмущающего воздействия земных дел. Назовем условно такой принцип лапутианским.

Вот как он работает.

Классическая форма есть порождающая модель упорядоченно-рационального общества; обратная теорема — не-

классические формы ведут к вырождению общества — должна иметь ту же силу: «Роль искусства в усвоении психикой логических моделей, в формировании собственно ментальности (т. е. стиля мышления) и по сей день остается велика.

Однако в последнее столетие характер этой роли совершенно изменился. С конца XIX в. относительная гибкость и артикулированность форм эстетической среды культурного человека стала сменяться ее брутальностью и одновременно, — как это ни странно, — расплывчатостью. Повсеместно эстетизируется алогизм. <...> Никуда не деться от того, что стиль мышления из искусства постепенно проникает даже в науку. Алогичная сюрреалистическая муза уже породила „сюрреалистов“ от гуманитарного знания; на очереди дня — научный абсурдизм, так что недалек день, когда мы будем сидеть в конференц-залах, с глубокомысленным видом внимая теоретическим докладам в стиле Беккета или Ионеско. Ну а тогда ... что ж, тогда будет уже рукой подать до тотального абсурдизма в судах и органах государственного управления».

Давайте проверим. По слову L. T., мы наблюдаем «невиданный расцвет академической традиции в первой половине XIX в., когда классический стиль достиг наибольшей за всю историю новоевропейского искусства чистоты в творчестве скульпторов Б. Торвальдсена и Л. Бартолини и в постройках архитекторов петербургского ампира». Каково было прямое или опосредованное воздействие статуй Торвальдсена и Бартолини на государственное управление и судопроизводство тогдашней Италии, мне трудно сказать. Бартолини, помнится, начинал с изваяний императора Наполеона. Словом, петербургский ампир нам ближе. Так вот, Биржа была закончена в 1810 г., открыта в 1816-м, Казанский собор — в 1811-м, Горный институт — тогда же, Адмиралтейство — в 1823-м, Михайловский дворец — в 1825-м, ансамбль строился до 1840 г., Главный штаб был закончен в 1829-м, Александринский театр — в 1832-м, ансамбль завершен в 1834-м, Сенат и Синод — в 1834-м,

... Словом, к 1840-м годам моделирующая соответствующую психику среда была совершенно готова. Однако установить прямые корреляции между ампирной архитектурой и российской ментальностью 40-х годов никому еще не удалось, а что касается судов и государственного управления, то тут эффект, если верить современникам, не отвечал теоретическим ожиданиям по схеме L. T.: патриотически настроенный поэт начинал стихотворение о России известной строкой — «В судах черна неправдой черной», а публицист либерального направления считал, что первым требованием тогдашнего положения России было соблюдение хотя бы тех законов, которые уже есть. Сберегая время и место, я оставлю без напоминания обстоятельства постампирного российского государственного управления.

Другая историческая проверка. «...Есть лишь одна художественная традиция, непрестанное поддержание которой превращает художественную организацию в настоящую АХ. Это традиция классического искусства Греции. Наделение данной традиции приоритетом перед всеми прочими, отношение к шедеврам античного искусства как к главным и непреходящим образцам — вот тот признак, по которому узнается настоящая АХ, тот принцип, без которого она немыслима. Все остальные ее черты — организационные, педагогические и т. д., — при всей их важности, прямо или косвенно этим принципом обусловлены, будучи лишь средствами сохранения духа и форм античной классики в живом творчестве». Отыскать в истории академию художеств, отвечающую этому единственному критерию, будет нелегко.

«Для защиты и укрепления классически ориентированного творчества создаются первые АХ, и уже тогда основной принцип этих учреждений формулируется их основателями как возрождение и поддержание традиции древнего искусства». Это неверно. АХ не совсем для того (или совсем не для того) создавались и потому с задачей не справились, если ее вообще осознавали. Самая первая из первых (если не считать гипотетических протоакадемий —

«медицейской», Accademia Vinciana Леонардо, «академии» Баччо Бандинелли), Accademia del Disegno, созданная Вазари, служила другим целям. Ее появление было столько же следствием ренессансного духа, сколько и симптомом его вырождения. Следствием, поскольку она была первым опытом институционального закрепления нового, «сатурнического», статуса художника — взамен цехового. Симптомом вырождения, поскольку она заменила свободные, текучие, подвижные, противопоставленные всякой оформленности и регламентации и потому воистину ренессансные академии уставным заведением, иерархически организованной институцией с заложенным в проект геном стабильности и перспективой стагнации.

Стоит припомнить академиков «нашей академии», как называл ее Вазари, чтобы рассеять сомнения относительно царившего там классического духа: наиболее заметными ее фигурами, помимо самого основателя, были Бронзино, Бенвенуто Челлини, Джамболонья, Алессандро Аллори... Нет, не здесь; это место было покинуто классическим духом. Приходится оставить флорентинскую академию ради римской или болонской — может, там мы найдем восстановленный образ пластической Греции? Основатель и идеолог римской Академии св. Луки Федериго Цуккаро дал в своей очевидно маньеристической «Идее скульпторов, живописцев и архитекторов» разочаровывающий ответ на этот вопрос. Что касается до болонцев, то против этого предположения выступил сам L. T. Говоря о причинах проникновения в творчество академических художников антиклассических черт, он прямо указывал пальцем на болонцев: академическая живопись «долгое время развивалась так, что ее авторы фактически имели о греческой живописи лишь умозрительное представление, основанное на письменных источниках, а главными образцами вместо безвозвратно утраченных картин Апеллеса, Зевксида и Паррасия были для них полотна Рафаэля, Тициана и Корреджо, а заодно и болонских академистов, поскольку эти так называемые „новые“ воспринимались как законные продолжа-

тели „древних“». Значит, на деле не были болонцы законными продолжателями древних. Таким образом, «первые академии» оборачиваются мифическим образованием; в том виде, какой представил нам L. T., их нет.

По-видимому, отсчет следует начинать от Французской, далеко не первой, созданию которой, кстати, все еще предшествовала нешуточная борьба короля с цехами; проблема статуса художника к тому времени далеко еще не остыла[4]. Эта академия, действительно, приняла в качестве академической доктрины принципы классицизма, поскольку ее возникновение пришлось на такое время — ибо доктрина опередила Академию и задала ее ориентиры. Она и стала образцом для позднейших. Но жизнь есть жизнь — и членами Французской академии уже в первой половине XVIII в. были художники не только различных, но и противостоящих друг другу направлений.

Правду сказать, создается впечатление, что описанная в статье «исходная» АХ экстрагирована из российской Императорской академии художеств первой половины XIX в. или некоторого близкого ей исторического прецедента — и опрокинута в прошлое в качестве концептуального зародыша[5]. Не случайно упоминается «невиданный расцвет академической традиции в первой половине XIX в.».

Нетрудно было бы показать, что весь беглый очерк «линии классицизма» в послеренессансной европейской культуре произволен и противоречив. Мы этого делать не будем: читателю нетрудно заметить, что лозунговый тезис, будто «прогресс классического искусства всегда был связан с социальной реализацией идей свободы», не выдерживает испытания исторической проверкой, он не подтверждается даже в изложении самого L. T.

Я позволю себе только одно замечание — скорее методологического характера, на этот раз — по поводу описания современных событий.

Подобно нескольким попавшим мне на глаза в последнее время трактовкам, искусство авангардов и поставангарда XX века представлено и тут как результат действия злой

воли художников и сонма рядом стоящих и связанных с (квази)художественной деятельностью персонажей и групп. В одних случаях L. T. прямо на них указывает, в иных — сводит в абстракцию «субъективного фактора». Эту критику модернизма можно лишь отчасти квалифицировать как кальку советской «критики буржуазного искусства». В той мере, в какой «борьба с упадочным искусством Запада» сохраняла изуродованные следы марксистского экономического и классового детерминизма, в модернистском движении усматривали некую обусловленность, пускай аргументация и имела анекдотический вид. Нынешняя лишенная детерминизма критика (равно как и апологетика) вытряхивает из ванны и ребенка, отказывая культурным процессам в какой-либо внешней зависимости и внутренней логике. Это характерно для метода L. T.; картины, которые он изображает, лишены опоры на какую-нибудь рабочую теорию относительно собственных порядков жизни искусства, меняющегося места искусства в культуре, сложной игры социальных и культурных детерминант и внутрихудожественных событий. Поэтому в его изложении возможно, чтобы, невзирая на объективные условия и тенденции, вопреки им, «субъективный фактор» катастрофически раскачал лодку: чем лучше и полней условия для расцвета подлинно классического стиля, тем хуже идут дела; собственно, катастрофа уже налицо. Следовательно, требуются встречные субъективные усилия, мощные волевые акты, которые высвободят из латентного состояния естественную и объективную интенцию, лишь изредка взрывающуюся протуберанцами — «ню» Матвея Манизера и конными статуями Луи Тюайона[6]. Между тем имеются, и в достаточном количестве, исторические и теоретические исследования, которые обнаруживают в движении авангардов социокультурную обусловленность и внутренние последовательности — независимо от того, как оцениваются результаты. Никакой серьезный разговор не может обойти эти наблюдения и анализы, с ними можно полемизировать, но непозволительно не замечать, сводя все к кликам и клакам, камарильям и легионам апологетов.

Представленная картина современности предлагает нам еще один пример лапутианской модели, если и задевающей реалии, то лишь по касательной.

L. T., подобно многим нынешним авторам, изображает ситуацию так называемого «современного человека». Современный человек — во всех этого рода рассуждениях — такая же абстракция, как «сентиментальная анима» европейского человека и подобные ей умственные конструкты. Ясно, что это не пакистанский или румынский крестьянин, не обыватель Киншасы, не нормандский рыбак, не один из многомиллионных сельских жителей Индии и Китая, не алжирский исламист-экстремист и даже не житель города Рубцовска, Алтайского края; все они современны L. T. в хронологическом смысле, но не современны в культурологическом, поскольку находятся в логически-культурном прошлом. Поэтому, казалось бы, для них нет места в дальнейших обсуждениях. Однако высвеченное исследовательским лучом пятно «современного человека» будет мигрировать — придет время, когда выяснится, что современный человек принадлежит к «постпатриархальному типу»; тут уж маргинальными окажутся жители Парижа, Лондона или Нью-Йорка, как менее представительно современные, зато у рубцовского горожанина и у жителя Киншасы появятся хорошие шансы.

Но вернемся к судьбе первого «современного человека» — обозначим его как «современного человека I», который, по-видимому, есть абстрагированная перспективная тенденция или, лучше сказать, виртуальная модель всеобщего будущего как всемирного города, где orbis и urbs сольются в тождество. Из скоро вековой банальности относительно высоких скоростей и стрессов, отличающих жизнь «современного человека I», L. T. оставил скорости в стороне (хотя из них можно извлечь кое-какие аргументы) и остановился на стрессах. Дело в том, что классическая форма, помимо непрерывного урока гармонии частно-свободного и иерархически организованного, должна стать терапевтическим средством от психических пере-

грузок и шоков. «При таком положении дел что может быть лучшим средством от напряжения и страха, что более способно вернуть человеку чувство собственного достоинства и ясный, понимающий взгляд на мир, чем искусство классического стиля — музыка Моцарта и Гайдна, среда, оформленная ордерной архитектурой, созерцание уравновешенных и прекрасных статуарных форм»[7].

Нас снова заставляют обсуждать некую искусственно сочиненную ситуацию, которая имеет косвенное отношение к реальному положению дел. Современный человек I в этой картине якобы обречен на пребывание и передвижение в навязанной ему психологически враждебной среде: «Кто спрашивал простого пешехода, хочет ли он каждый день по дороге на службу и обратно видеть здания, киоски, афиши, вывески в стиле модерн, функционализм, необрутализм, деконструктивизм и т. п.? Кто спрашивал его, прежде чем все это соорудить, превратив его жизненную среду в неиссякаемый источник эстетического, а значит, и психического дискомфорта: понравится ли ему подобный экстравагантный шик? Ставил ли себя мысленно хотя бы какой-нибудь упоенный своими строительными фантазиями homo ludens на место того, кому придется видеть эффектно взлетающие или причудливо растекающиеся конструкции не в макете или на цветном фото и даже не из окна туристического автобуса, а ежедневно проходя мимо них, при этом каждый раз замечая, что конструкция никуда не улетела и не расплылась, и от этого испытывая досадное чувство, что его просто принимают за дурака...» и т. д.

Не будем задаваться вопросом, кого спрашивал сам L. T. По-видимому, никого. Оставим ожидание улетевшего музея Гуггенгейма в Нью-Йорке или растекшейся Casa Mila в Барселоне на долю умного пешехода. Поговорим о совпадениях.

Послушайте:

«Современный человек, входя в мир предлагаемых ему зрелищ, музеев, эстрадного бума, телевидения, музыкаль-

ных концертов, открывая дома книгу, купленную накануне, следуя по своим делам среди стекла, металла и пластических изысков современного города, начиненного яркостью рекламы, заражающего ритмами всеобщей динамики <...> пребывает и находит себя в культурной среде, насыщенной переменчивостью и острым чувством событийности»[8]. Правда, тут цитируемый автор, в противоположность L. T., видит необходимую и полезную роль современного (авангардного) искусства, которое «в чистой, элитарной форме <...> ищет для людей то, что станет затем способом их преображенного представления о мире»[9]. Из одной и той же посылки можно сделать разные выводы, это не новость. Меня занимает не различие, а сходство: посылка в обоих случаях рождена, как говорили в иные времена, на кончике пера. Вообразите себе реального жителя Парижа, Лондона, Вашингтона, Рима: шансы увидеть «по дороге на работу» пластические изыски значительно уступают шансам увидеть традиционную архитектуру, включая ордерную; в самом Нью-Йорке надо будет поискать маршруты, вводящие в состояние эстетически-психического дискомфорта, — скажем, торопясь мимо музея Гуггенгейма по Парк-авеню, он не получит необходимые для этого импульсы, а в центре Вашингтона ордерной архитектуры избежать будет и вовсе невозможно.

Оба автора, если они не имеют в виду под современным человеком жителя бразильской столицы, словно не помнят, что в облике городов, входящих в класс «современных», отложилась долгая архитектурная история. Следует ли реформированной по L. T. Французской академии художеств брать на себя ответственность за дальнейшую застройку Парижа, если «современный I» парижанин может, избегая посещать Дефанс, свободно гармонизировать себя, остановившись перед колоннадой Лувра или прогуливаясь по площади Согласия?

Что на самом деле объединяет обоих авторов — это лапутианское конципирование в стороне от действительных процессов, а заодно и от серьезной современной мысли.

Их современный человек I изобретен за письменным столом — и там же обречен существовать, прежде чем покинет этот мир. Иначе нетрудно было бы заметить, что движение по «дороге на службу» или «по своим делам» происходит по преимуществу в муниципальном или частном транспорте, что человека за рулем больше занимает не экстравагантный шик, на который и глядеть некогда, а пробки и места для парковки, а человек на остановке или внутри автобуса, как и пассажир метро в часы пик, получает и вовсе другие пространственно-пластические импульсы. Зато — и это не новость — куда больше, неизмеримо больше визуальных впечатлений он получает сегодня не на улице, не в музеях и галереях, даже не из иллюстраций к любимому литератору, а у телевизора и, в последние годы, у компьютерного дисплея, которые L. T. оставил безо всякого внимания. Между тем тут Родос! Можно не заглядывать в статистические данные, в М. Маклюэна или Ж. Бодрийяра, достаточно заглянуть к соседям по дому, чтобы заметить, что критические для современности процессы происходят здесь. И если у Идеальной Академии нет возможности гармонизировать, упорядочить, дисциплинировать эту сферу, внести сюда дух рациональности и трезвой аналитической мысли, то уже по одной этой причине пора оставить ей нынешнюю роль более или менее почитаемого реликта.

Что до современной мысли, то тут кстати было бы заметить, что проблематика жизненной среды стала предметом комплексного изучения и теоретического обдумывания в целой отрасли знания. Выходят специальные ежеквартальники Environmental Values, Worldviews: Evironment, Culture, Religion, равно как и другие издания. Передо мной всего лишь рекомендательный список литературы, которую можно поместить в рубрику «environmental thought», — он насчитывает более полутора сотен названий. Ведется подлинно интердисциплинарный штурм проблематики, в ходе которого нейтральное понятие «среды» было заменено более емким культуро- и антропоцентрическим понятием «места». Дельное рассуждение о среде современного человека

не может покоиться только на персональных интуициях, оно обязано так или иначе считаться с результатами, полученными в этой области.

Еще одно замечание об интуициях и непосредственных впечатлениях.

«Даже простое общение с рядовыми потребителями искусства, наблюдение за их эстетическими реакциями на то, что они видят и слышат, показывает, что именно так называемое современное искусство ими воспринимается как чуждое и далекое». «Даже простое» заставляет предположить, что в распоряжении L. T. имеются проверенные данные иного, непростого характера. Но о них мы ничего не узнаем. Тогда позвольте и мне заметить, опираясь на простое наблюдение за эстетическими реакциями, что эстетическая чувствительность не бывает неизменной и что на протяжении последнего века, как, впрочем, и ранее, она существенно трансформировалась у значительной доли публики, проявляющей какой-либо интерес к современному искусству. Залы музеев современного искусства не пустуют, последние большие выставки Колдера, Бэкона, Магритта в музеях Сан-Франциско проходили — на моих глазах, господа! — при большом стечении народа, и нижеподписавшемуся приходилось иной раз постоять в очереди, чтобы попасть в музейные залы. Оставим, однако, в стороне личные впечатления и приватный опыт, которые годятся для эссеистических экстра- и интроспекций, но не могут быть основой научного дискурса. Давайте будем обсуждать победы и поражения «современного искусства» — чьи рамки L. T., как и другие авторы, не уточнил — на основании более надежных данных. А если их нет в нашем распоряжении, то наиболее достойным способом их обсуждения может быть либо жанр вольной художественной критики, каковая включена в машинерию художественной жизни по определению, либо молчание внешнего наблюдателя, не готового к обоснованному суждению.

Я хотел бы еще на минуту вернуться к трагической ситуации современного человека I. Этот человек, живущий в

большом европейском или американском городе, в жизненной среде, будто бы ставшей неиссякающим источником эстетического и психического дискомфорта и учащающихся стрессов, должен быть либо несчастен, либо, по мере привыкания, психически деградировать. Так по L. T.

Но вот свежие результаты.

В 1975 г. исследователи институции Eurobarometer Survay, финансируемые Директоратом по образованию и культуре Европейской комиссии, начали исследование счастья. Да, именно счастья — в согласии с некоторыми современными этическими теориями. Разумеется, они не собирались давать количественное выражение тому, что количественного измерения не имеет. Они всего только попробовали узнать, чувствуют ли себя люди счастливыми. По специальным методикам было опрошено 100 000 респондентов. В США аналогичное исследование было начато в 1980 г., опрошено было 23 724 респондента (General Social Survay, National Opinion Research Center при Чикагском университете). Оказалось, что более всего людей, чувствующих себя счастливыми, живет в Дании (рейтинг 7,96) и в Голландии (7,49), далее следуют Норвегия, Люксембург и Соединенные Штаты (7,29)... Греция (хотя греки имеют более возможностей созерцать подлинные остатки античных памятников, чем кто-либо другой) замыкает таблицу (5,54). В этом нерефлектируемом чувстве счастья, обнаруженном у современных людей I, мы либо должны опознать указанный L. T. «симптом начала психической деградации», обусловленной интригами и насилием модернистского искусства, либо оставить противоречие необъясненным.

Я позволю себе не останавливаться на другом умственном конструкте — уже упомянутом выше так называемом постпатриархальном человеке. Этот фантомный образ, описанный раздраженно и с презрением, от которых был избавлен современный человек I, находится в неопределенном отношении к последнему. То ли это частный случай современного человека, то ли, напротив, человек, живущий в на-

ше время, но в качестве анахронизма, то ли речь идет об уникальной отечественной ситуации, то ли это всемирный тип... L. T., кажется, склоняется к последнему. Помимо упомянутых абстракций и, видимо, их поглощая, L. T. вводит тотальную абстракцию человечества: «Такова цена, которую человечество заплатило и, увы, еще заплатит за происшедшую эстетическую революцию».

К концу статья начинает пародировать по преимуществу сотериологические тексты — тут окончательно оформляются рецепты спасения. Неадекватно представленная «современная ситуация» дополняется соблазнительной грезой ее разрешения[10].

Эта часть представляет собой наибольшую стилистическую удачу автора. Читая строки, посвященные проблеме свободы вообще и свободы художественного выражения в особенности, снова чувствуешь себя на перепутье: то ли слышится искренний голос «человека тоскующего», то ли автор демонстрирует редкостное по виртуозности владение техникой розыгрыша. Требуется известное усилие, чтобы сохранить ощущение игровой природы текста — с такой страстью, сметая на своем пути исторические и логические препятствия, L. T. изображает виртуальное будущее.

Я полагаю, что здесь реальный автор выполняет фигуры высшего пилотажа, симулируя искренность веры и развертывая пародийную утопию, которая оборачивается антиутопией.

Ключом к ней дожен служить образ искомой Академии.

Это замкнутая институция, чье существование основано на доктрине и имеет своей целью ее сохранение и культивирование. Поэтому закономерно уподобление Академии художеств Православной духовной академии или богословскому факультету Католического института. Ее поддерживает и поощряет правительство. Поскольку правительство тоже идеальное, оно поддерживает ее безо всяких политических обертонов. Мы, следовательно, можем предположить, что политики просто поддерживают классическое искусство, потому что они поддерживают классическое ис-

кусство. Но, рассуждая таким образом, мы демонстрируем недооценку L.-T.-ианской диалектики. Политики поддерживают Академию политически не заинтересованно, но потому, что классическое искусство полезно народу. К политике этот мотив, видимо, не имеет отношения. Следует предположить, что исчезнут правительства, деятельность которых так или иначе отражает меняющиеся и конфликтные интересы различных политических, экономических, этнических, культурных и пр. групп и сил, они будут состоять из идеально разумных, нейтральных и неподкупных лиц, у которых других интересов, помимо народных, быть не может. Живую модель такого правительства история нам уже показывала; многим не понравилось.

На практике вкус масс иногда не приемлет полезную пищу. Скажем, самый знаменитый, самый покупаемый (и, видимо, самый состоятельный) художник современной Америки, некто Томас Кинкаде, равноудален и от изысков модернизма, и от классической чистоты, аналоги ему можно отыскать и в России — большинство свое дело знает и его брутальными выходками авангарда так просто не собьешь. Что же, бывает, что и толпа превратно понимает свою пользу — тем более Академии, поддержанные властями, должны прививать, насаждать и внедрять здоровые, психологически и социально гармонизирующие образы. Следовательно, политические лидеры, стоящие во главе страны, знают о пользе народной лучше самого народа, который может быть одурачен декадентами или увлечься неклассическими идиллиями Томаса Кинкаде. Собственно, им, водителям народов, и размышлять над этими вещами не придется, поскольку они уже вооружены единственно верным проектом L. T.

Академия должна и умеет себя защитить сама — на случай, если ее сотрудники посмеют говорить не то, что входит в доктринальный канон, имеются дюжие швейцары, которые во имя чистоты учения спускают еретиков с лестницы... В этом месте я почему-то увидел внутренним взором определенную лестницу — капризы зрительной памяти

иногда не поддаются контролю. Или, может быть, такова сила живого изображения еретика на трибуне и его неизбежной судьбы?

Рядом с наглядной иллюстрацией «свободы внутри самого генератора свободы» кажутся менее впечатляющими рассуждения о либеральном стиле мышления, который «основан на уважении и заинтересованном внимании мыслящего субъекта к антитезису, т. е. к позиции реального или интериоризованного, дублированного его воображением оппонента, и представляет собой основу культуры дискуссии — состязательного процесса поиска истины, способность к которому есть решающий показатель того, насколько далеко ушло то или иное общество от состояния варварства и приблизилось к цивилизованному состоянию». Для воспитания и поддержания этого стиля и требуется вне его лежащая — как Творец, внеположный тварному миру — авторитарная и сектантская Академия. Возможно, она и состоять должна из не вполне мыслящих субъектов, не обязанных в силу этого проявлять уважение и заинтересованное внимание к антитезису, иначе она могла бы растерять несомый ею генетический код свободного общества...

В утопии свободного общества, какой ее рисует L. T., сквозь идеальные очертания античной модели проступают угловатые формы «вечевой» демократии, как власти большинства. Обыденному сознанию неведомо, что подлинная демократия есть демократия прав и свобод для всех (в отличие от античной), в том числе и для меньшинств, в конечном счете и в особенности — для меньшинства из одного. Большинство не принимает модернистских и постмодернистских извращений? Власть должна отечески, патриархально, охранить большинство, т. е. пресечь разгул. Народу полезны большие дозы классицизма — власть должна поддержать классицизм и насаждать его, сделав своим агентом Академию, особый уникальный организм, хранящий и выделяющий аполлоническую вещественно-духовную субстанцию. Никто не должен сомневаться в том,

что большинству хочется именно ордерной и статуарной гармонии и что в душе «толпы» неосознанно живет древний пластический грек.

За всем этим стоит презумпция не только безусловной власти большинства, но и однородного общества — без различных интересов, вкусов, стремлений, групп, личностей; оно должно состоять по преимуществу из людей «практичных и трезвомыслящих»... О судьбе людей непрактичных и мыслящих нетрезво невозможно думать без боли.

Что там ни говори о плюрализме, правах и свободах, а в осадок выпадает монотонная, идеально ложноклассическая республика, которую можно устроить только насилием, да и то — на время.

Невзирая на десятки о- и отговорок, антиутопия L. T. воплощает изящно орнаментированную свободолюбивыми отступлениями тоску по диктатуре и неволе. Если первая часть статьи пародировала произвольное и не вполне ответственное гуманитарное витийствование, то к концу оно постепенно уступает место фантомам специфической формы обыденного сознания. Сохраняя везде персональную интонацию и на маргинальном материале, Л. Таруашвили — в образе L. T. — сублимировал психологию заключенного, который после многих лет тюрьмы не может освоиться с волей; он воображает себе свободу как продукт отечески-надзирательского внедрения полезных образцов мышления, поведения и принятия решений...

Я полагаю, что изобретение L. T. — несомненная удача Л. Таруашвили. Он не прост, этот возможный персонаж: хитроумное сплетение трезвых рассуждений с воздушными конструктами, справедливых банальностей с экстравагантными выходками, рассудительности с ожесточенным раздражением, сомнительных аксиом — с растянутыми логическими выкладками, призывов к диалогу — с высокомерным менторством, видимого историзма — с пренебрежением историческими фактами, постоянные самоопровержения, пародирование, едва на волос отстоящее от прямой речи, — нешуточное дело создать столь многогран-

ный энигматический образ, для разоблачения которого требуется пристальное чтение.

Спасибо автору — этой фикцией он нас еще раз и своевременно предупредил.

И теперь мы можем позволить себе расслабиться. Расстанемся с проблемой на чем-нибудь положительном.

Пьер де Бурдей, Сьёр де Брантом, оставил нам свидетельство неакадемического, зато живого и аутентичного переживания гармонических законов ордера и власти совершенных архитектонически-статуарных форм. Описание роскошных празднеств, устроенных Марией Австрийской, сестрой императора Карла V, он завершил следующим наблюдением.

«...Сеньоры, дворяне, придворные кавалеры всласть насмотрелись тогда на стройные лодыжки, колени и бедра дам, представлявших нимф, коих платье, более чем короткое, предлагало глазу непривычно прекрасное зрелище; все мужские взоры, минуя лица, всегда открытые и доступные для обозрения, обращались вниз, к ногам красавиц. И многие кавалеры, кого созерцание женских лиц оставляло равнодушными, влюбились в эти хорошенькие ножки, ибо в том здании, где красивы колонны, не менее хороши должны быть фризы и архитравы, а роскошные капители изящно вылеплены и любовно отполированы до блеска...»

Прекрасный пример.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Которая, по мнению В. Татаркевича, в XIX в. деградировала до лозунга. — *Tatarkiewicz W.* A History of Six Ideas. Warszawa: PWN, 1980. P. 136.

[2] *Jacques Barzun.* From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life. New York: HarperCollins, 2000. P. 333.

[3] Об этом, кстати, напоминает недавно вышедшая книга под названием «Не классический идеал» (Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art. Beth Cohen ed. Leiden: Brill, 2000.

[4] См., напр.: *Nicolaus Pevsner.* Academies of Art. Past and Present. Cambridge, 1940. P. 82.

[5] Аналогия становится сильней, когда L.T.-классицист — по примеру академической реформы 1893 г. — заключает мирный договор с реализмом. Посредством нескольких несложных софизмов былое противостояние оборачивается союзом, поскольку оба художественных феномена, как выясняется, суть манифестации общего принципа, а именно — миметического. Читатель не может не заметить, что это еще одна идея на грани пустой генерализации, поскольку на принципе мимезиса строились и неклассические, и нереалистические художественные миры. Великий компромисс продолжен в будущее, где фигуративно-изобразительная гармоническая правда вместе с суровой правдой реализма будет дополнена абстрактными формами. Трудности такого союза очевидны, но L.T. обещает, что «*ясность в этом вопросе наступит сама собой*» в результате экспериментальных исследований. Снова приходит на память лапутианский опыт: в тамошней Академии, помнится, проводили сходные опыты по извлечению солнечного света из огурцов.

[6] L.T. не уточнил, о каких конных статуях Л. Тюайона речь. Возможно, он имел в виду конную статую амазонки для берлинского Тиргартена, но не исключено, что блестящее представительство академической традиции распространяется на весь корпус конных статуй этого мастера, включающий памятники Фридриху II, Вильгельму I и Вильгельму II. Я знаком с памятниками Тюайона по репродукциям, но этого достаточно, чтобы усомниться насчет присутствия чистого классического начала, скажем, в монументе кайзера Вильгельма I из Любека: тяжеловесная фигура в каске, мундире, добротных сапогах и при сабле далека от аттической гармонии; разве что лошадь... На первый

взгляд кажется, что поклон в сторону Тюайона и Манизера — неудачный ход; белые нитки пародии торчат наружу. Но здесь есть примечательная тонкость, позволяющая оценить изящество игры. Л. Т. словно бы нечаянно проговаривается, по-фрейдовски непреднамеренно выдает интенции подсознания: Луи Тюайон, по выражению его биографа, — «der Staatskünstler» (см.: *G.-D. Ulferts*. Louis Tuaillon (1862–1919). Berliner Bildhauer zwischen Tradition und Moderne. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993); в русском языке нет буквального эквивалента, но это не значит, что у нас этому нет названия, есть — «официальный художник», каковым и был М. Г. Манизер при советской власти. Случайно ли, что в качестве лучшего примера строгого академизма посреди бушующего моря декаданса выбраны эти двое? Или здесь из-под спуда пробилось то искание власти, которое зазвучит в полный голос на последующих страницах?

[7] Я не готов обсуждать идею классической психотерапии в чистом виде, поэтому ограничусь лишь эмпирическим отступлением. Идея не оригинальна; например, она была внедрена в практику у меня на глазах в самом, можно сказать, средоточии стрессовой современности, в так называемой Силиконовой долине, штат Калифорния, эпицентре всемирного комьютерно-интернетно-дигитального взрыва. Местная высоколобая радиостанция (для достоверности сообщаю ее название — KDFC), непрерывно транслирующая классическую музыку, решила вернуть чувство собственного достоинства и ясный, понимающий взгляд на мир бесчисленным предпринимателям, управителям, организаторам, программистам, инженерам, изобретателям, производителям, а также персонажам второго эшелона — учителям, работникам капиталистической торговли и общественного питания, полицейским и т. п., равно как и членам их семей, — словом, всем, кто оказался под неосознаваемой угрозой духовной деградации. С утра и до следующего утра, за вычетом рекламных заплат, мы слышим непрерывную почти акустическую ткань из классических творений Моцарта, Гайдна, Телемана, Боккерини, Скарлатти, снова Моцарта, Гайдна-отца, Гайдна-сына, всех Бахов (менее всего — Иоганна Себастьяна), Телемана и многих других современных им мастеров, включая короля прусского Фридриха II (Великого), писавшего совсем недурную музыку в тогдашнем классическом стиле. Выбор исполняемых произведений и стилей на радиостанции не был обусловлен личными вкусами команды, но — соображениями пользы, об этом общественность была опо-

вещена в прессе. Близость практики KDFC к идеям L. T. очевидна. Эксперимент длится уже более трех лет; особых перемен в ментальности и формах поведения здешнего народа не видно. Что касается самого нижеподписавшегося, то он, когда включенный приемник в сотый раз предлагает ему заслушать сочинение прекрасного мастера Майкла Гайдна для духовых инструментов, перебирается на другую волну, пусть хоть джазовую. Он не одинок: как показала статистика, радиостанция по числу слушателей находится на последних местах.

[8] Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа. СПб.: Алетейя, 2000. С. 251–252.

[9] Там же.

[10] Кстати будет заметить, что сотериологический жанр в сочетании с лапутианским образотворчеством далеко не чужд отечественной гуманистике. Вот пример из уже цитированной книги. «...Неудачи с проводимыми в европейском духе реформами на этот раз оказались провидческими. По всей очевидности, конец XX века в России ожидает нового Петра, который на этот раз смог бы „прорубить окно“ уже на Восток» (Искусство Нового времени..., с. 226). Оторопь берет прежде всего от простого воспоминания, что окна из России принято прорубать человеческими костями и замуровывать ими же. Новый Петр в этом отношении вряд ли будет отличаться от Первого и от Промежуточного. Уже одно это обстоятельство заставляет не торопиться с ожиданием нового Петра — надо отдышаться.

А теперь попробуем выглянуть в воображаемое окно и представить себе пейзаж, который откроется нашему взору. Ближайший план образуют новые среднеазиатские султанаты во главе с прежними коммунистическими боссами, только недавно еще бывшие нашим собственным Востоком и предлагавшие возможность черпать оттуда восточнокультурную субстанцию полными пригоршнями; мы этого не сделали, напротив, навязывали им последние плоды «проекта модерна», как полагается говорить в наше постмодернистское время. Далее — талибы, где-то за ними или, вернее, внутри них — Бен Ладен с его модернизированными методами хранения восточных ценностей. А далее — куда ж нам плыть? К иранским аятоллам? К иракскому диктатору? В постмаоистский Китай? В посткимирсеновскую Северную Корею? Или в испорченную демократией и рыночной экономикой Южную (или Сингапур? Гонконг? индустриализированную Японию, где осталось не так уж много монахов, а са-

мураев и вовсе мало?), или — куда трагичней для восточной идеи — в Индию, затеявшую жить, хоть и не без трудностей, по стандартам западных демократий, проводящую экономические реформы, которые делают ее одной из мировых экономических держав, обладающую третьей по величине армией в мире и испытавшую в Раджастанской пустыне пять ядерных устройств? Или, может быть, на Ближний Восток, где этнические кузены, полные ненависти и отчаяния, убивают друг друга из-за клочка горы, на котором более двух с половиной тысячелетий назад стоял один важный храм, а потом поставили другой?

Не стоит ли прежде прорубания виртуального окна открыть наличную форточку и узнать, какой нынче век на дворе?

И. Г. Яковенко

РАЦИОНАЛЬНЫЙ ИДЕАЛ И СВОБОДА

К проблеме природы человека и логики исторического процесса

Статья Л. И. Таруашвили лишает читателя душевного спокойствия, рождая бурю противоречивых эмоций и массу мыслей. Это в высшей степени стимулирующее чтение. Редкий случай, когда с энтузиазмом соглашаешься и через строчку с жаром возражаешь автору. Необходимо время, чтобы мысли и эмоции устоялись, с тем чтобы сформировалась возможность развернутого и связанного суждения.

Проблема состоит в том, что во многом мне близка авторская интенция. Ключевой культурологический тезис автора — классическое искусство идеально подходит к обществу, построенному вокруг либеральных ценностей, — не вызывает возражений. Действительно, классическое искусство формирует строй чувств, систему мироощущения, необходимую для человека правовой демократии. Более того, личностно, на уровне индивидуальных предпочтений, классика — это мое. Нигде на земном шаре я не отдыхаю душой так, как в руинах античных полисов. Это некие истоки, к которым хочется припадать снова и снова. То место, в котором в минуты несбыточных мечтаний хочется жить и умереть. Однако Создатель поместил нас в совершенно иной мир, назначил другие эпохи и определил нам в удел иные пространства. Более того, как и все во Вселенной, античность ограничена во времени и пространстве. Она ушла в прошлое и обрела статус идеала, относительно которого, то приближаясь, то отдаляясь, развивается евроатлантическая цивилизация. Причем природа такого движения или колебания относительно античности в процессах саморазвития задана не сформулированными, не познанны-

ми до конца, но от этого не менее императивными законами исторического развития.

Воспроизведем в самом конспективном изложении логику Леонида Иосифовича. Обращаясь к проблеме академий художеств в современном обществе — месту и общекультурным функциям этого института, — автор фиксирует трансформацию такого рода, которая означает искажение исходной природы академий. По его мнению, «историческое назначение АХ состоит в защите, поощрении и развитии классического стиля». Автор настаивает на том, что произошел отказ от этого назначения. Одни АХ «сами превратились в очаги декадентства, другие культивируют идеологическое доктринерство, третьи соединяют декадентство с идеологическим доктринерством и барочной помпой». При этом они сохраняют само название «Академий художеств», что вызывает особенно горькие чувства у автора, который видит в этом подмену и некое злостное перерождение. Л. И. Таруашвили поражает нелепость, нелогичность и противоестественность такой подмены.

Обращаясь же к глубинным причинам происходящего, автор видит их в процессах всемирно-исторического масштаба, а именно — в смене эпох и изменении природы исторического субъекта. Суть проблемы в том, что уходящему патриархальному человеку, догматичному по своей природе, жившему в системе статичных представлений о мире и о собственном предопределенном месте в этом мире, логически противостоит свободный человек, для которого «нет и не может быть никаких окончательных гарантий истинности любой картины мира». Однако в конкретном историческом процессе на смену патриархальному приходит человек «постпатриархальный» — не ставший внутренне свободным, но при этом утративший опору догматического мировоззрения. Он и определяет собой характер современной эпохи. Это человек мятущийся, обремененный неразрешимыми душевными проблемами, разрывающийся между ностальгическим традиционализмом и новыми догмами, унаследовавший потребность в вере, но

утративший способность к постоянству верований. Отсюда тяга к ошеломляющим эффектам, поиск кумиров, тяготение к тотальному отрицанию, амбивалентность самооценок. Это человек обиженный и на природу, и на общество, склонный к пресыщению, легко надоедающий самому себе. В завершение автор высказывает слабо мотивированную надежду на то, что у идеи АХ есть будущее, которое видится ему на путях объединения людей, чуждых декадентству, для которых дорога̀ чистота классической формы.

Следует выделить несколько уровней затронутой автором проблематики. Процессы, рассматриваемые в исследовании Таруашвили, имеют как глобальное, так и локальное, собственно российское измерение. Начнем с последнего. Почему АХ в России утратили свой исходный смысл и превратились в нечто не отвечающее идее академии как института, сохраняющего классическую традицию? В логике автора такая эволюция особенно парадоксальна в постсоветской России, ставшей на путь построения гражданского общества и утверждения правовой демократии. Действительно, наряду с другими сквозными институтами и традициями западноевропейской цивилизации, такими как университеты, христианская церковь, римское по своему происхождению право, традиция политической и судебной риторики, обретающая от эпохи к эпохе разные обличья, от античной агоры, через парламенты и конвенты, к телевизионной полемике политических лидеров, АХ выступает в роли механизма, сохраняющего самотождественность нашей цивилизации.

Согласимся с автором: классицизм несет в себе дух интеллектуальной независимости и аналитичности мышления. Как формулирует Таруашвили, конституирующий принцип классицизма — в «сочетании эстетической автономии (свободы) элементов с их упорядоченностью в рамках целого». Отсюда насущная, хотя и бессознательная по преимуществу «потребность европейской цивилизации в искусстве, адекватном его базовым принципам», способном «претворить эти принципы в жизненный и поведенческий стиль от-

дельных людей». Это глубокое суждение объясняет роль и место классической традиции в целостности европейской цивилизации. Тем не менее, налицо та самая печальная эволюция академии, о которой пишет автор. Помимо причин глобального порядка, о которых речь пойдет ниже, здесь просматривается и локальный уровень детерминации. Для того чтобы его исследовать, надо обратиться к специфическим особенностям российской цивилизации.

Прежде всего надо говорить о механизме имитативного освоения. В общем случае, освоение нового (иного) идет по направлению движения от явления к сущности. Легче всего и раньше всего осваивается форма. За этим следует послойное и последовательное освоение разных уровней сущностного содержания заимствуемого. В итоге однажды наступает глубинное усвоение и освоение. Подобную логику демонстрируют и отдельные люди, и субкультуры, и локальные цивилизации. Ориентированные на растворение в городе мигранты прежде всего усваивают внешние, демонстративные характеристики стиля одежды, поведения, принимают и перенимают модные образцы массовой культуры и т. д. Им требуется не менее десяти лет на то, чтобы превратиться в более или менее зрелого горожанина. Особенность российской цивилизации состоит в том, что рассматриваемый нами процесс обрывается на одной из промежуточных ступеней. У нас принятие внешней формы при наделении ее новыми функциями и вписании в контекст несколько трансформированной традиционной целостности застывает, и в этом — одна из сущностных характеристик российского универсума.

Отсюда и особая тяга называть вещи не своими именами. Вообще говоря, российская цивилизация — обманка. Достаточно посмотреть на бесчисленные особняки с псевдоклассическими колоннами, которые осыпаются штукатуркой и открывают взору обшитый дранкой деревянный остов. Квазиблоки из камня с отсылкой к античной разделке встречаем и в зданиях сталинской Москвы. Здесь дело далеко не исчерпывается тем, что Греция и Малая Азия —

горные страны, где в местах поселений людей камень лежит буквально рядом, являет собой идеальный строительный материал и сам просится в обработку, а в равнинной России, кроме валунов, оставшихся от последнего оледенения, природного камня на поверхности не встретишь. Не только в дешевых, но и в дорогих, помпезных строениях XVIII–XIX вв. широко использовалась имитация. За этим стояла более глубокая, не формулируемая потребность — классический ордер и другие заимствуемые элементы исполняются как форма, но материал и технология должны были быть свои, близкие и привычные, освоенные как хата-мазанка. Так оно и дешевле, и лучше. Заметим, что в эпоху модерна камень используется шире, чем его имитация. Формировался человек буржуазной эпохи. Он реализовывал более глубокое погружение в природу античного космоса, нежели русский барин, и чувствовал потребность в подлинном материале.

Обманывать себя и других относительно сути явлений — специфическая российская потребность. К примеру, более восьми лет публицисты определенного лагеря, имея в виду события октября 1993 г., пишут о «расстреле парламента». Между тем Верховный Совет РФ никогда, ни при каких обстоятельствах не был и не мог быть парламентом. Советы, возникшие, согласно советской историографической традиции, в годы первой русской революции, были органом самоуправления, сформированным по модели сельского схода. По своей природе они не были способны сколько-нибудь эффективно действовать за рамками локального мира в городской среде, где люди не знают друг друга и в силу вступает качественно иная система отношений, характерная для большого общества. Поэтому после февраля 1917 г., пережив краткий кризис, связанный с неконструктивностью и параличом этого института, Советы превратились в инструмент, оформлявший диктатуру РСДРП. В этом качестве — ритуального механизма оформления власти РСДРП—ВКП(б)—КПСС—Советы и просуществовали до 1991 г. Сказанное выше — вещи достаточно очевидные и приня-

тые в профессиональном сообществе. Природа Советов и их эволюция подробно рассматривается А. Ахиезером в его фундаментальной работе «Россия: критика исторического опыта».

Ничем другим, кроме как институтом авторитарной власти, Советы быть не могли по своей природе. Со смертью КПСС они начали бороться за власть с Президентом РФ, поскольку Советы могут существовать в двух модальностях — бесплодной говорильни или элемента авторитарной целостности, но авторитарная модель выстраивается в борьбе претендентов на власть. В первой половине 90-х годов сходная борьба Советов и Президента наблюдалась в Крыму. Разгон ВС РФ был последним актом демонтажа советской системы. Только Дума, созванная в соответствии с новой Конституцией России, формируемая на иной основе и работающая по другому регламенту, имеет какое-то отношение к парламентаризму.

В СССР деньги не были деньгами в собственном смысле, собственность не была собственностью, но держанием, выборы не несли в себе выбора. Как показывают исследования последнего времени, плановая экономика не была в строгом смысле плановой, но представляла собой поле особого административного рынка (см. работы С. Кордонского, В. Найшуля). Профсоюзы не были профсоюзами, и так далее до бесконечности, и все это не вызывало протеста у огромной массы людей. Иными словами, мы имеем дело с некоторой устойчивой особенностью российской культуры, которая просматривается на всех этапах модернизационного преобразования России.

Обманка, или псевдофеномен, занимает в российском космосе место некоторой почерпнутой на Западе сущности, настойчиво выдавая себя за образец. Здесь адекватный культурный субъект либо искренне принимает обманку за подлинник, либо, догадываясь о качественной дистанции этих сущностей, никогда не говорит об этом вслух. Истина табуирована к осознанию и вытесняется в подсознание культуры. В этой ситуации призыв называть вещи своими име-

нами, с которым выступает Леонид Иосифович, не вызовет ничего, кроме иррационального отторжения. Рассмотрение природы обозначенного нами феномена лежит в плоскости цивилизационного анализа и заслуживает специального исследования. Вспомним, однако, отечественные брюки «типа джинсов», скроенные из ткани «типа джинсовой», или квазидубленки, отороченные синтетическим мехом, из не столь давнего советского прошлого и зададимся вопросом: многие ли из обладателей подобной роскоши были готовы благосклонно внимать призыву называть вещи своими именами? Вчерашний варвар, субъект догоняющей модернизации, бедный родственник, метис и квартерон и другие сходные персонажи, обуреваемые специфическими комплексами и озабоченные тем, чтобы у нас все было «не хуже, чем у людей», не склонны задаваться неприличными вопросами.

Кроме того, будучи включенным в систему традиционного функционирования, заемный институт оказывается в поле групповых (сословных) интересов социальных сил, «оседлавших» этот институт. Они противостоят эволюции, которая может привести форму в соответствие с содержанием. К примеру, суды всех уровней, от Конституционного до районного, по форме — по Конституции РФ, согласно букве и духу законов, согласно исповедуемой идеологии, — независимы от власти, но по существу заданы ею. Движение суда к независимому состоянию не просто противоречит интересам бюрократии всех уровней, но разрушает традиционную для России ситуацию, в которой сакральная Власть являет собой единственного субъекта российского космоса, которому противостоят бесправные и атомизированные обыватели. Поэтому эволюция судебной системы встречает сильнейшее противодействие. Дистанция между заемной формой и специфическим содержанием относится к системному качеству российской цивилизации. Эволюция АХ разворачивается в описанной нами логике.

Специфически российское измерение обнаруживается и у проблемы четкости определений и соблюдения границ понятий, к чему призывает автор. На уровне деклараций с

ним согласятся все или почти все. Однако в российской культуре и соответственно в нашей отечественной ментальности существует два уровня — рациональный и традиционный, которые не только не совпадают, но неустранимо конфликтны. В результате, поведение человека оказывается детерминировано двумя различающимися по своей природе культурными системами.

Сциентистская культура и европейское образование задает уровень рационализации. Целостный континуум русской культуры, транслирующий смыслы и положенности культуры традиционной, задает второй уровень. Европеец по образованию и самосознанию, «наш человек» оказывается традиционалистом по сердечной склонности. Поэтому в рутинных и тривиальных ситуациях его поведение часто совпадает с рациональным самоописанием. Однако в значимых выборах внутренне ориентированный на традицию субъект фатально расходится со своей рационально обоснованной и логически выстроенной позицией. Это противоречие табуируется к осознанию и отодвигается в тень, в поле артефактов.

Как представляется, склонность к нестрогому использованию понятий, к их безразмерности лежит в русле описанного выше. Таким образом, проблема оказывается существенно глубже «групповых амбиций», о которых пишет Таруашвили. Рыхлость понятий и их размытость характерна для цивилизации синкретической, бегущей аналитической доминанты. Иными словами, для России. Приняв членящий аналитический язык европейской культуры, русская культура не принимает аналитическую интенцию, из которой вырос этот язык. Поэтому она и тяготеет к смешению слов, к некорректному использованию понятий, к их протеистической многозначности и неопределенности. Как представляется, в «Полемических заметках» мы сталкиваемся с подходом рациональным, игнорирующим локально-цивилизационный уровень проблемы.

Вообще говоря, в работе чувствуется рационалистически-просвещенческий пафос, искреннее непонимание того, поче-

му происходящее выходит за рамки очевидного с рациональной позиции, стремление «подправить» реальность. Из этого вырастает непонимание эволюции художественной культуры, все более отдаляющейся со второй половины XIX в. от классических образцов. Зафиксировав «невиданный расцвет академической традиции» в первой половине XIX в. «когда археология накопила материал, необходимый для всесторонней реализации академической идеи, а ярмо идеологической барщины сделалось для искусства менее тяжелым», автор усматривает иронию истории в том, что с этого времени начинается всеобщий отход от академической традиции. В чем же дело? Леонид Иосифович утверждает, что объективные условия благоприятствовали и благоприятствуют расцвету академической традиции. Однако в дело вмешались «исторически закономерные субъективные факторы — вкусы, настроения, общие поветрия», способные свести на нет действие объективных условий.

Объективные условия состоят в том, что в эпоху «высоких скоростей и стрессов» лучшим средством от напряжения и страха, способным вернуть человеку чувство собственного достоинства, является «искусство классического стиля — музыка Моцарта и Гайдна, среда, оформленная ордерной архитектурой». Между тем аудиальная и визуальная среда современного общества заполнена стрессирующими произведениями «напористых мэтров». Виной этому — «мощные средства группового давления», навязывающие зрителю заведомо нежелательные для него вещи. Таким образом, современный массовый человек оказывается чистым объектом манипуляции, жертвой своекорыстной деятельности производителей и торговцев разнообразного декаданса. Отвечая воображаемым оппонентам, автор утверждает — «нормальный взрослый хотя и может порой потешить себя участием в карнавале, не захочет проводить в нем всю жизнь». Перед нами очень сильное высказывание, нормативизующее эстетические реакции, в котором отчетливо слышатся патерналистски-просветительские интонации.

Если «погремушка плюрализма» свидетельствует о распространении в обществе инфантильного типа личности, «отмеченного регрессией к психическому миру детства, где нет мучительной проблемы самостоятельного нравственного выбора», то выбор этой погремушки (а речь идет о советском обществе 30-х годов) был естественен и **свободен**. Человек волен как стать личностью, так и отказаться от бремени личностности. Описанный выбор был реализован народами России в ходе Гражданской войны, и это — фундаментальный факт нашей истории, нравится он нам или нет. Отказ признать победу большевиков как закономерную приводит к ступору мысли, рождает жалкий лепет о случайности, о терроре как чудо-оружии, об обманутом народе. Заставляет обращаться к теории заговора, «мировой закулисе» и прочим фантазмам. Представляется что в «Полемических заметках» мы сталкиваемся со схожей ситуацией. Автор искренне не понимает, как можно предпочесть декаданс классике, и списывает происходящее на механизмы, феномены и тенденции, производные от процессов изменения массовых вкусов и эстетических предпочтений.

Зададимся простым вопросом: почему миллионы людей предпочитают непомерное потребление водки, сигарет и смертоносные наркотики апельсиновому соку, прогулкам на природе, занятию спортом, самообразованию, общению с близкими и другим безусловно полезным вещам? В отличие от декаданса, бессмысленность которого и негативное воздействие на человеческую личность и современное общество очевидно не для всех (этот тезис энергично отстаивает Таруашвили), вред и смертельная опасность, таящаяся в наркотиках и токсических средствах, общеизвестны и бесспорны. Сваливать все на рекламу, корыстные интересы производителей и торговцев, на моду и поветрия означало бы безбожно упрощать дело.

Среди присущих человеку потребностей, а значит и среди механизмов, детерминирующих его поведение, лежит потребность в наркотизации. Она носит достаточно универ-

сальный характер, фиксируется у многих млекопитающих (например, слонов). Приверженность к наркотизации замечена у некоторых обезьян, которые с этой целью съедают перезрелые забродившие плоды. Специальная проблема — является ли эта потребность некоторым побочным эффектом универсальной модели психики, функционирование которой построено на балансировании в поле вознаграждения (чувства комфорта) и наказания (чувства дискомфорта), либо имеет иную природу. Однако в человеческом сообществе наркотизация отчетливо обретает ряд регулятивных функций. Она оказывается механизмом снятия стрессов. Вокруг потребления наркотиков формируется широкое поле культурных феноменов и механизмов — ритуалы, формы общения и др. Наконец, наркотизация оказывается механизмом регулирования на следующем за отдельным индивидом уровне — на уровне локального сообщества, субкультуры, цивилизации, человечества как целого. Психогенные и социогенные дезадаптанты обретают в наркотиках механизм выбывания из жизни, а общество очищается от генетического и социального груза. В эпохи переломов наркотизация оказывается одним из механизмов выведения из жизни целых слоев, неспособных к вписыванию в новые условия. Наконец, зашедшие в исторический тупик племена, народы и цивилизации характеризуются усиленным употреблением наркотиков. Это не только критерий кризиса, но и механизм трансформации одних и исчезновения других. Как ни чудовищно все это звучит, с точки зрения поверхностно-гуманистического сознания, отказывающегося признать трагедию бытия, мир устроен именно таким образом. По непостижимым для человека причинам киты выбрасываются на берег, переплодившиеся лемминги уходят с освоенной территории и погибают. Поведение человека не менее иррационально с точки зрения механизма индивидуального выживания. Очевидно, что природа не антропоцентрична, а поведение людей детерминируется факторами и силами, не поддающимися интерпретации с точки зрения рационально понимаемой «пользы».

Может показаться, что телеология влечения человека к смерти и механизмы наркотизации как факторы общеисторического процесса не имеют отношения к теме нашего разговора, однако это не так. Как мне представляется, здесь возможна мировоззренческая отправная точка, которая позволит приблизиться к пониманию явления. А это означает: познать реальность в ее обусловленности, не заслоняясь псевдообъяснениями, почерпнутыми из сферы «субъективных факторов», признать объективный статус рассматриваемого явления, вписать его в такую картину, где исследуемое предстанет как необходимое. Труд сложный, а результат относится к тому роду знания, в котором «многая печали», но это, на наш взгляд, единственная продуктивная позиция.

Дело в том, что «в эпоху высоких скоростей и стрессов» музыка Моцарта и Гайдна оказывается лучшим средством гармонизации человеческой личности лишь для того, кто воспитан в классической культуре. Прежде всего здесь возникает проблема языка и, соответственно, языкового барьера. Классическое искусство не оперирует универсалиями на антропологическом уровне. Как и всякая другая эстетическая система, это язык. Целостно и адекватно она воспринимается человеком, воспитанным в лоне европейской цивилизации. Автор этих строк многажды наблюдал примечательную картину — турецких крестьян, бредущих среди античных развалин. Эти симпатичные простые люди, воспитанные в другой цивилизации, воспринимают прекрасные образцы ордерной архитектуры как часть природной среды. Примерно так мы реагируем на облака или деревья, растущие по краям дороги. Люди, воспитанные вне классического искусства, не интериоризировавшие его язык, не воспринимают классику адекватно и не испытывают потребность в общении с нею.

Я далек от утверждения, что эти люди совсем не воспринимают и не постигают классические образцы. Как принадлежащие европейской культуре, они связаны некими нитями с классикой, чувствуют токи, идущие от классического искусства. Но для них преимущественным языком

эстетического самовыражения стал масскульт или авангард, постмодерн и т. д. Эти эстетические системы связаны целостностью европейской цивилизации, порождены ею. Они несут в себе некоторые моменты того эйдоса, который с предельной полнотой выражается в классике. Поэтому восхождение по пути эстетического образования оказывается принципиально возможным для европейца. Но пока это восхождение не произошло, объект нашего исследования решает задачи гармонизации в рамках той эстетической системы, в рамках того подъязыка, который он освоил.

Следующая проблема связана с ответом на вопрос, что лучше — Гайдн, группа «Калинов мост» или композиции Джими Хендрикса. Дело в том, что генеральное суждение по конструкции «лучше или хуже вообще» возможно лишь с точки зрения аналитика, абстрагирующегося от конкретной ситуации. Как культуролог, я готов согласиться с тем, что искусство классического стиля — по понятию — лучшее средство, способное вернуть душевное равновесие и чувство собственного достоинства человеку, живущему в современном мире. Но актуально лучшим для него оказывается то искусство, которое он принял и освоил. То, которое соответствует его личностной природе. То, которое он природнил экзистенциально. Не существует никаких критериев или механизмов, позволяющих измерить глубину личностного переживания, оценить его субъективную значимость или меру культурной адекватности, вызванную воздействием конкретного произведения на конкретного человека. Все это сущности, слава Богу, не объективируемые. Как человек, принадлежащий европейской цивилизации, я знаю один-единственный социальный механизм, способный ранжировать феномены культуры и произведения искусства в зависимости от меры необходимости, адекватности, от того, насколько они **в данный момент** выполняют извечные функции искусства — вписывают человека в мир, способствуют воспроизводству культурного космоса, оказываются каналом его эволюции и т. д. Это рынок, базирующийся на свободном выборе потребителя.

Я убежден в том, что возможности любого рода манипуляции и навязывания воли или мнения отдельной группы людей свободному обществу, обществу, где потребитель голосует бумажником, конечны. Массовый конформизм, пассивность и идиотизм маленького человека имеют свои пределы. Если «эстетически неприятные впечатления» навязываются человеку на улице, то он волен переехать жить на другую, старомодную, улицу. Для этого не надо что-либо понимать, рефлектировать и идеологизировать. Достаточно просто переживать дискомфорт в современной среде и, очутившись однажды в среде, гармоничной человеку, с точки зрения Леонида Иосифовича, пережить такое дорогое чувство покоя, защищенности, соразмерности мира и личности. Зрелый рынок мгновенно отвечает на любые сколько-нибудь значимые в статистическом отношении запросы, неважно, осознаны они или нет. Эстетический и психологический комфорт/дискомфорт — существеннейший фактор, определяющий потребительское поведение. Травмирующее психику человека здание лишится жильцов и арендаторов. Тираж авангардного издания книги не может превысить объем специфического круга ценителей. Отвечая на потребность в добром, старом, классическом оформлении, другое издательство выпустит ту же книгу необходимым массовым тиражом, и т. д.

Свобода воли человека — один из фундаментальных догматов христианства, конституирующего нашу цивилизацию. Не стоит забывать или игнорировать это обстоятельство, ибо убеждение в свободе воли — не менее важный элемент евроатлантической цивилизации, нежели ордерная система и искусство классического стиля. И если объективные исторические процессы, реализующиеся в массе человеческих выборов, текут не в том направлении, которого нам бы хотелось, не соответствуют нашим объяснительным моделям, то продуктивнее разобраться с самим собой — изменить модели понимания, откорректировать наши планы и устремления в соответствии с объективными тенденциями развития, а не стремиться «подправить» реальность.

Отход от классического стиля — капитальный факт истории мировой культуры. Это процесс разворачивается не менее полутора веков. Говорить о случайностях, моде, временных тенденциях, о фатальном сцеплении суммы субъективных факторов — значит прятать голову в песок. Происходящее должно быть осознано как закономерность и необходимость. Здесь можно усмотреть признаки глубокого кризиса нашей цивилизации, ее мутации. Наконец, свидетельство снятия, то есть конца. Единственное, чего нельзя себе позволить, — видеть в этом нечто противоестественное, случайное и непостижимое.

Почему современный человек предпочитает классике вещи с точки зрения классического вкуса дисгармоничные, травмирующие психику — одним словом, авангардные в широком смысле? Исходные причины связаны с двумя факторами. Во-первых, с процессами развития промышленных технологий, менявшими предметную среду и образ жизни и, как следствие, изменявшими структуру переживания человеком пространственно-временного континуума. Речь идет о том самом «времени высоких скоростей и стрессов». Второй фактор связан с генеральной интенцией к увязыванию структуры человеческой психики со структурой переживаемого. Психика человека настраивается таким образом, чтобы структурно совпадать или, если угодно, «резонировать» со структурой пространственно-временного континуума, которая транслируется в сферу психического органами чувств. Именно такое состояние психической сферы человека оказывается менее всего энергоемким и дисгармоничным. Причем сам процесс подобного подстраивания не фиксируется сознанием, происходит автоматически и императивно. Те, у кого подобная настройка, в силу тех или иных причин (врожденных или культурных), не происходит, неадекватны миру, в который они вписаны, страдают от дискомфорта, а потому в стратегическом плане отбраковываются. Они имеют меньше шансов на воспроизводство системы своего миропереживания.

В сказанном выше нет чего-то принципиально нового. На уровне наблюдений все это схватывалось и раньше в несколько иной семантике. О соответствии национального характера народов окружающей их природе, вмещающему ландшафту, климату, о связи его с образом жизни писали и в XIX в. Традиционная художественная культура, как форма выражения психического строя базовой личности, оказывается структурно изоморфной переживанию мира, в который вписан человек. Тут важно подчеркнуть — речь идет не о мире вообще, взятом с некоторой объективистской точки зрения, но о том, как он переживается. Пахарь и кочевник, живущие в одной лесостепи, имеют разную структуру потока ощущений и впечатлений, ибо крестьянин сидит на одном месте и ходит в буквальном смысле слова по земле, а кочевник видит тот же мир из своего седла. Его горизонт, темпоритм, мера разработанности и порядок поступления впечатлений существенно иные. Соответственно будут отличаться их песни и танцы, а заимствования будут перерабатываться таким образом, чтобы вписаться в исходный континуум. Песнь ямщика, т. е. кочевника, заунывна для барина. Ямщик гармонизирует себя, вписывает себя в **свой мир** — мир бесконечных дорог и однообразных, на наш городской взгляд, впечатлений.

Выше речь шла о соответствии трех пространств: природного, ментального и эстетического и — шире — культурного. Помимо того, есть еще антропогенная среда — социальное пространство, предметная среда, ритмы и модели жизни, заданные культурно. Есть еще заданная культурой картина мира. Все это формирует характеристики пространственно-временного и смыслового континуума, который переживает человек, в который он вписан. Это переживание требует своего эстетического выражения и художественного осмысления.

Взаимоувязывание и синхронизация всех уровней социокультурного универсума — универсальная характеристика человеческого бытия. Описываемый нами процесс происходит как на уровне целого, так и на уровне отдельного субъ-

екта. Кризис классики и наступление авангарда заданы тем, что в изменяющихся условиях классика перестала быть адаптивной, не выражала реальность, а значит, дисгармонировала структуре человека, стремящегося слиться с этой реальностью, магически уподобиться ей. Классика не гармонизировала человека с миром, в котором он оказался. Наступало время другого, неклассического, человека, который адаптивен этой реальности, поскольку производен от нее. Творчество Б. Торвальдсена и Л. Бартолини завершает эпоху расцвета академической традиции, ибо начинается век пара, телеграфа и бездымного пороха.

Непросто, наощупь, методом проб и ошибок, как это всегда бывает в истории культуры, формируются новые стили, новые эстетические системы (и, соответственно, языки художественного мышления), которые решают задачи вписания человека в меняющийся мир. Складывается ситуация, когда существенно различающиеся культуры, субкультуры, эстетические системы живут бок о бок, взаимодействуя и соотносясь друг с другом. При этом люди, находящиеся на противоположных полюсах культурного пространства, могут утратить возможность коммуникации на глубинном уровне, поскольку принадлежат к настолько различающимся культурным системам, что это блокирует понимание и сопереживание. Я полагаю, что здесь мы имеем дело именно с таким случаем. Л. И. Таруашвили — человек, избравший классическую систему как единственную, сформировавший соответствующую этому систему вкусов и предпочтений, отождествившийся с данным языком художественного мышления, — воспринимает эстетически организованную среду современного общества как стрессирующую, искренне не понимая, как это может кому-то нравиться. Я убежден в том, что одновременное пребывание в нескольких эстетических системах продуктивнее. Это не только отвлеченное суждение. Скажем, Моцарту я предпочитаю Бетховена, но это непринципиальные вкусовые предпочтения в рамках классического стиля. Однако наряду с симфонической классикой я обретаю душевное

равновесие, слушая Колтрейна и Майлса Девиса. Что же до архитектуры, то мне ближе русский модерн, в котором я нахожу пафос приватности, обращенность к отдельному, частному человеку, соразмерность ему, а петербургский ампир, при всей его чистоте и стилевой завершенности, остается для меня отчужденной казенно-имперской декорацией.

Рассматривая общекультурные последствия происшедшей эстетической революции, автор фиксируется на эстетизации алогизма и видит опасность в том, что «стиль мышления перетекает из искусства» в другие сферы — науку, а в перспективе суд, систему государственной службы. Эстетизация алогизма и другие, не менее деструктивные, моменты, безусловно, присутствуют в современном искусстве. Однако мы должны ответить на вопрос: является ли это искусство неким фантомом, порожденным имманентной логикой, либо оно есть выражение объективных процессов, которые переживает европейская цивилизация? Я убежден в том, что перед нами субъективное переживание объективного процесса трансформации реальности. А массовое принятие этих произведений — свидетельство того, что их авторы не сошли с ума, не дурачат почтенную публику, а выражают нечто важное и актуальное для всех остальных, не наделенных способностью создавать, но движимых потребностью переживать образ мира, «данного им в ощущениях», в эстетически освоенных формах.

Надо ли пресекать деструктивные по своему духу идеи и тенденции, к чему призывает нас Таруашвили? Здесь мы касаемся сложнейшей проблемы. Дело даже не в том, что ограничение творческой свободы противоречит духу либеральной демократии. Дело в фундаментальных ограничениях человеческих возможностей к познанию и прогнозированию. В том, что будущее всегда трансцендентно настоящему. Качественные изменения непредставимы, а развитие нельзя планировать. Новое всегда отрицает предшествующее ему, хотя бы в некотором отношении. Любая сложившаяся целостная культура подобна лейбницевской монаде. Изнутри нее провидеть идущее на смену нельзя по

фундаментальным обстоятельствам. Образ хаоса носит не отвлеченно-математический характер. Он задан культурно и остро аксиологичен. Мы переживаем как хаотизацию разрушение или нарушение устойчивой модели. Однако в хаосе и из хаоса может рождаться перспективное качество. Могли ли римские интеллектуалы и политики предвидеть панораму средневековой реальности? Могли ли они делать что-либо, кроме бесплодных на последнем этапе попыток сохранять модель античного космоса?

Качественные изменения несут с собой одну грустную истину. Смертны не только мы, но и весь наш мир. Все то, что дорого нам, что представляется нам вечным. Обычно люди стараются не думать об этом, но в эпохи больших перемен истина открывается перед теми, кто готов к ее восприятию. Всю свою историю человечество выживает ценой постоянных изменений, отрицая и уничтожая предшествующее, выстраивая новое на костях старого.

Конечно же, классическое наследие нуждается в культивирующей поддержке. Судьбы же АХ зависят от того, сохранится ли европейская цивилизация в ее устойчивых характеристиках. Кризис авангардистского экспериментирования, усталость общества от зашедшего в тупик мелькания имен и направлений очевидны. Но кризис идет глубже. Есть ощущение, что вырисовывается процесс снятия самого искусства, по крайней мере в тех формах, которые мы связывали с этим феноменом. На его место приходит какая-то новая реальность — культурная игра, культурная деятельность, нечто, чему не дано еще имени. Это что-то по-другому функционирует в культуре, имеет другую природу, формирует иные связи. Возможно, мы свидетели кризиса, по завершении которого искусство стабилизируется в новых, но устойчивых формах, сохраняя континуитет с историей искусства. Однако гарантий у нас нет, возможно, мы переживаем процесс снятия искусства.

Далее, впадая в известное противоречие сам с собой, Леонид Иосифович находит объяснение происходящего в смене исторических эпох и изменении исторического субъекта.

Этот ход авторской мысли мне близок. Надо сказать, что авторская классификация исторического субъекта *патриархальный — постпатриархальный — свободный* человек соотносится с классификацией исторического субъекта *индивид—паллиат—личность*, разработанной автором этих строк совместно с А. А. Пелипенко (см. *Пелипенко А. А., Яковенко И. Г.* Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998). В концепции Таруашвили мне не хватает указания на то, что постпатриархальный человек представляет собой паллиативную форму и, как всякая паллиация, является переходным. Далее, Леонид Иосифович очень уж не любит постпатриархального человека. Его портрет, при всей точности характеристик и наблюдательности автора, далек от научной беспристрастности. Наконец, нет и следа понимания объективного характера возникновения, существования, а значит, и **последующего снятия** постпатриархального человека и его эпохи. Нет указания на то, что постпатрирхальный человек возник как адаптивная реакция на изменение социокультурного универсума, что он живет на земле как может, честно выполняя свои функции и ту роль, которая ему отведена. Впрочем, жанр полемических заметок не предполагает с необходимостью такого уровня объективизма.

Так как же быть с идеей АХ? Пока жива наша цивилизация, ее стержневые институты и традиции следует сохранять. Другой стратегии, если мы осознаем себя европейцами, у нас нет. Но и гарантий успеха на этом пути не существует. Гомер был одним из стержней античности. Культурные люди, для которых было важно осознавать себя не варваром, но греком, знали наизусть хотя бы несколько песен из «Илиады» и «Одиссеи». Другая линия воспроизводства самотождественности античного мира связана с театром. Но однажды, повинуясь неотвратимому историческому императиву, ставшие массовыми носители нового, идущего на смену качества осознали книгой книг Библию, тексты Гомера — ненужными побасенками, а театр — греховным зрелищем. И никакие

достоинства самой высокой греческой классики не спасли античный мир.

В широкой исторической перспективе нравственный долг носителей высокой культуры состоит не только в оформлении и систематизации новых доктрин и эстетических систем, идущих на смену, но в сохранении и систематизации уходящего. Создание энциклопедий и компендиумов фиксирует этап самоописания иссякшей цивилизации. Мы не знаем и не можем знать, переживает ли наша цивилизация очередной кризис, либо мы — свидетели последнего кризиса. Мы просто должны выполнять свой долг перед историей, цивилизацией и Создателем.

Л. И. Таруашвили

ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ КРИТИКИ

а) по поводу критики Бернштейна

Спорить с Бернштейном — дело безнадежное; как ни старайтесь, как ни усердствуйте, вам его все равно не переспорить. Перед вами настоящий мастер полемики: своего оппонента он побивает не силой своих доводов (это было бы слишком грубо; ведь на силу всегда найдется сила), но их искусным расположением, а главное — их числом, тем несметным множеством взаимно переплетающихся несообразностей, которые, однако, преподносятся авторитетным, внушающим доверие тоном, в форме, искусно имитирующей логическую связь и притом тщательно отделанной на словесно-фоническом уровне. По интонации фразы — резкие, по ритму — чеканные, по смыслу же расплывчатые и уклончивые; ухватиться не за что. Отвечающий на такую критику встает перед нерешаемой дилеммой. Либо предложенную ему пышную гирлянду алогизмов он берется распутывать всю целиком, ловя и выдергивая из нее каждую скользкую ниточку, — но тогда он рискует изнурить всех возможных читателей значительно раньше, чем дойдет до половины своего нудного и кропотливого урока (да и найдется ли вообще сборник или журнал, способный вместить неизбежно громоздкий результат такого каторжного труда!). Либо он должен ограничить себя рассмотрением лишь некоторых предметов спора, — но в таком случае даже если преуспеет, то все равно в глазах многочисленных любителей изящного и бойкого слога предстанет — и это в лучшем случае — неким блохоискателем, придирой, цепляющимся за случайные оплошности талантливого автора и уклоняющимся от обсуждения вопросов, которые «как раз-то и являются главными», в глазах же читателей более вдумчивых все

равно явится педантом, тратящим их и свое время на опровержение очевидных нелепиц. Словом, ни тот, ни другой путь не сулит успеха: избрав любой из них, отвечающий на подобную критику, неизбежно оттолкнет от себя основную массу именно тех, кого собирался привлечь на свою сторону.

И с этим ничего не поделать: увидев уныло-нескончаемый ряд уточнений, исправлений и опровержений, один читатель зевнет, а другой...

Что же сделает этот другой? Все зависит от того, какие предметы его преимущественно интересуют. Если это история искусств, то тогда он, пожалуй, только пожмет плечами, дивясь, к чему здесь вообще какие бы то ни было опровержения — не важно, подробные они или выборочные, — когда и без того ясно, что автор, не колеблясь распространяющий категорию единораздельности на «Изенгеймский алтарь», где формы — разомкнутые и текучие (и где, следовательно, их *раздельность* преодолена настолько, насколько это вообще допускает представленный в нем сюжет; см. об этом у Г. Вёльфлина, да и мало ли у кого еще!), или, того лучше, на «Авиньонских девиц», где по воле создавшего их художника формы дробятся и разваливаются (и где, таким образом, единства не больше, чем в изображенных там девицах девичества), — что этот самый автор просто не понимает, судя по первому примеру, смысла слова «раздельность», а судя по второму, смысла слова «единство». Что, назидательно указывая на образ врага в греческом искусстве, данный автор обнаруживает либо незнание, либо забвение одного из важнейших и многократно отмеченных искусствоведами (начиная, самое позднее, с Г. Роденвальдта, 1945/1946) фактов его — т. е. греческого искусства — истории, состоящего в ярко выраженной тенденции к облагораживанию (или, как ее принято называть, гуманизации) образов боевых соперников греков или олимпийцев, которая действовала на протяжении классического, эллинистического и римского периодов. Что, заявляя о несовместимости классического стиля с психологичес-

ким реализмом, указанный автор игнорирует вдобавок и хрестоматийные факты истории нового искусства, такие как портретные шедевры Ж.-Л. Давида, А.-Р. Менгса, О. А. Кипренского, ясно показывающие совместимость этих качеств. Что, уличая как бы мимоходом Канову в портретировании Наполеона, когда речь идет об историческом смысле классицизма, все тот же автор нисколько не смущен очевидной... странностью такого довода, равно как формой его преподнесения.

Если к тому же данный читатель неравнодушен к социальной проблематике, то он просто не поймет, какой может быть спор с человеком, который, живя в эпоху глобальных экологических и прочих угроз, открыто недоумевает, как можно требовать от государства забот о чем-то ином, кроме текущих политических интересов, нисколько не боясь, что таким недоумением он свидетельствует об отсутствии у себя не то что верного, но даже вовсе какого-либо представления о смысле и целях государства (любого государства!) как социального института. Такой читатель не поймет и того, зачем возражать критику, который клеймит академии художеств за их склонность к стагнации так, будто ничего не знает о том, что означенная склонность присуща вообще всем человеческим институтам без различия их статуса и целей, а вовсе не только АХ, будто при этом он не понимает, что говорить автору критикуемой им статьи о склонности АХ к стагнации совершенно бессмысленно, так как эта статья как раз и посвящена проблеме стагнации АХ, и что для осмысленного спора на эту тему вопрос надо было бы ставить о степени их подверженности стагнации и их способности или неспособности внутри себя ее преодолевать, чего данный критик делать и не думает, полагаясь, как это заведено у воинствующих декадентов, лишь на силу брошенного им боевого клича: *Стагнация!* Не поймет такой читатель и цели возражений тому критику, который наивно заключает о счастье людей на основании того, что они (согласно Евробарометру) сами об этом думают и говорят, тем самым странно игнорируя ре-

шающий в таких вопросах факт смысловой вариабельности бытового концепта «счастье».

Если тот же читатель ко всему прочему с интересом относится и к истории религии, то не одобрит он меня и за возражения оппоненту, который, заводя разговор о Св. Троице и Тримурти, не просто отвлекает внимание в сторону от темы (ибо в критикуемой статье речь идет не о единораздельности как таковой, а о ее *чувственно-наглядных*, эстетических манифестациях), но делает это тем эффективнее, что, спутав понятия, провоцирует того, с кем спорит, пускаться в длинные и ненужные здесь религиоведческие экскурсы, призванные показать, что с Тримурти дело обстоит не совсем так, а, согласно, по крайней мере, некоторым религиоведам (см., напр.: *Аверинцев* С. С. Христианство // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 2002 (2 CD)), — совсем не так, как он заверяет; что святоотеческое учение о Св. Троице в своей философско-спекулятивной части имеет неоплатоническое, т. е. античноэллинское происхождение; что, кроме того, уже само отождествление таких принципиально разных отношений, как едино*раздельность* классической композиции и взаимная связь лиц Св. Троицы, традиционно определяемая не только как единосущная, но и как *нераздельная*, не особенно корректно.

Но если даже этот предполагаемый читатель никаким из названных предметов специально не интересуется, а только небезразличен к логике рассуждений, он все равно немало удивится, когда заметит, как человек, которому сказано лишь то, что эстетическая культура классики есть для культуры правовой *необходимое* условие, вдруг в пику начинает декламировать стихи о том, какими неправедными и черными были суды в самодержавной России, будто кто-нибудь его уверял, что первая из упомянутых культур является для второй *достаточным* условием. Наконец, тот же самый читатель подметит, что упоминавшийся автор совсем уж дисквалифицирует сам себя как серьезного оппонента, венчая свою филиппику цитатой из

Брантома, содержащей приапическую пародию на ордер, и притом рекомендуя эту непритязательную шутку как «аутентичное переживание гармонических законов ордера»; что тем самым этот автор оказывается либо не в меру серьезен, либо не к месту шутлив, либо и то, и другое вместе и т. д., и т. п. Подытоживая свои впечатления, он удивленно, а может быть и с некоторой обидой, спросит меня, неужели я настолько ему, своему читателю, не доверяю, что берусь растолковывать и без того для него явное: что перед ним, в сущности, очередной шедевр элегантного косноязычия, многим хорошо знакомого по образцам еще самой ранней декадентской критики, пример стилевого серфинга, виртуозного и эффектного скольжения по поверхности слов и мыслей, полемика-фельетон, главные средства которой — дискредитация субъекта нежелательных мнений и, конечно же, звучный интеллектуальный прононс, заставляющий вспомнить знаменитое «barbam video...».

И во всем этом данный читатель будет — увы! — безусловно прав.

Не знаю, может быть, кому-то пока не надоело читать этот ставший уже длинным, однако все еще далекий от своего завершения список. Но думаю, что его начало стало незаметно изглаживаться из памяти читателя, и чем дальше этот список продолжать, тем гуще будет становиться туман, опускающийся над полем полемики. Помогать же таким способом моему оппоненту в мои намерения никак не входит. Так что же делать?

Очутившись перед таким выбором, иной автор сочтет за благо махнуть рукой да отойти себе в сторонку, целиком положившись на рассудительность читателя. Хотел бы так поступить и я, тем более что декадентов к себе в оппоненты не приглашал (см. начало моей статьи), а потому и отвечать им совсем не обязан... Но не таков мой оппонент! Этот, как видно, может заставить говорить о себе даже самых упорных молчунов. Умышленно или нечаянно — этого мне, скорее всего, никак не узнать — он на-

ступает как раз на самое чувствительное место критикуемого, на его авторское (нет, не личное, именно авторское!) самолюбие.

Давно знаю, что полемика по затронутым мной вопросам — не светский паркет, что в ней и вокруг нее часто бушуют нешуточные страсти, легко хватающие через край. Поэтому, ввязавшись в спор, я понимал, на что иду, и был готов в целом спокойно принять любые личные выпады, памятуя то плавтовское: «Кто говорит, что хочет, услышит то, что не хочет». Мой же оппонент зашел с такой стороны, с какой я никак не мог его ожидать. Ошеломляя своей непредсказуемостью, он выдвинул весьма экстравагантную версию моего авторского поведения. Согласно ей, мнения, изложенные мною в «Полемических заметках», на самом деле — не мои, но моего персонажа, зловещего обитателя летающей тарелки, лапутянина Т., которого я зачем-то выдаю за самого себя. Этого лапутянина Бернштейн и представил читателю как мишень своей темпераментной критики.

Если нашлись читатели, которые, бегло проглядев текст Бернштейна, приняли всерьез эту версию моего оппонента, то спешу для них заявить, что 1) все тезисы упомянутой статьи составляют предмет моих действительных и притом давно возникших убеждений, уже неоднократно и по разным поводам излагавшихся в печати, и что 2) ни малейших оснований думать обо мне иначе я не давал. Что же касается ссылки Бернштейна на текст, аннотирующий (и, замечу, вполне корректно) мой доклад о Витрувии, то не знаю, есть ли нужда особо демонстрировать и без того явную невесомость этого аргумента. В самом деле, с какой стати надо усматривать логическое противоречие в том, что представитель той или иной доктрины — будь то классицистическая или любая другая — критически оценивает историческую практику ее ложного применения! Желающих удостовериться в отсутствии логических противоречий между основными тезисами «Полемических заметок» и моего доклада о Витрувии, на отчет о

котором ссылается г-н Бернштейн, отсылаю к опубликованному (через десять лет после написания) тексту этого доклада: *Таруашвили Л. И.* Витрувий как художественный критик и человек античности // Теория художественной культуры. Вып. 4. М., 2000 (Гос. Институт искусствознания). С. 188—208. Любой, кто познакомится с ним, увидит, что таких противоречий там нет, хотя бы потому, что доклад и «Полемические заметки» посвящены совершенно разным вопросам. Если же взять цитату, из которой одной и был извлечен Бернштейном его причудливый вывод (подобно солнечному лучу из огурца в упомянутом им эксперименте), то, как ее ни верти, все равно не выходит, что в ней отмечено нечто противное классицистической доктрине. «По мнению докладчика, идеализация античной культуры часто приводит к повторению на новом историческом уровне присущих ей ошибок и недостатков», — сказано там. Ну и что? Неужели надо специально объяснять, что классицизм как понятие предполагает признание статуса образца за искусством античной классики, а не за *всей* античной культурой, включая рабовладение, кровавые жертвы и гладиаторские бои. Но даже если допустить невероятное, т. е. что данной цитатой такое противоречие все же подтверждается, то остается непонятным, каким это образом текст, прочитанный в июне 1999 г. (т. е. упомянутого доклада о Витрувии, кстати написанного, как я уже сказал, и впервые обсуждавшегося в 1990 г.), может доказывать неискренность текста, написанного в марте 2000 г. (т. е. «Полемических заметок»)? Ведь даже дистанция в девять месяцев (а реальная дистанция здесь равна десяти годам) должна была бы считаться вполне достаточной для пересмотра тех или иных мнений. Или в наш «век высоких скоростей» на это смотрят иначе?

Так что субъект изложенных в «Полемических заметках» мнений — это все-таки я сам. А это значит, что все «теплые слова», сказанные Бернштейном о лапутянине Т., мне надо принимать на мой собственный счет. Напротив,

тот мистификатор, которого он назвал моим именем и которого вместо осуждения почему-то удостоил похвал, — это целиком плод его фантазии[1].

Так в чем же дело? Верил или не верил сам Б. Бернштейн в то, что он писал о моей авторской позиции? Сказать этого не могу: я не настолько умный, чтобы читать между строк мысли отдельных моих оппонентов, и не настолько смелый, чтобы публично высказывать об их скрытых мыслях свои мнения, даже если бы таковые у меня имелись. Допустим, что верил. Но о том, что с неизбежностью из такого допущения следует, было бы лучше умолчать. Теперь допустим, что не верил, что только изящно пошутил. Тогда нельзя не признать, что в такой шутке г-на Бернштейна была бы изрядная доля серьезности. Это значило бы, что, говоря об L. T. как о субъекте, сублимировавшем «психологию заключенного, который после многих лет тюрьмы не может освоиться с волей», чьи воззрения на искусство и общество воплотили «тоску по диктатуре и неволе», а рассуждения о свободе — это лишь «десятки о- и отговорок», т. е. массированная ложь, Б. Бернштейн имеет в виду не кого иного, как Л. Таруашвили, и при этом основательно рассчитывает на то, что многие, очень даже многие читатели об этом догадаются. Ну а если вдруг не догадаются? Тем лучше! Пускай себе воображают, что Таруашвили морочит им голову, пускай гневаются на него за это, а то ведь, чего доброго, с ним согласятся — что тогда? Ужас!

Но самое главное в такой позиции — ее безупречная защищенность. Находясь в подобном укрытии, можно спокойно перейти на личности, беспрепятственно излив всю свою досаду на оппонента, ибо, если и сыщется кто-то не в меру щепетильный, кто скажет: «Это что же вы, голубчик, делаете? Вы ведь человеку в спину бьете!» — ему всегда можно будет ответить: «Ой, простите, а я и не думал, что это человек! А я думал, что это его тень/его персонаж!», и т. д., и т. п.[2]

Автору же критикуемой статьи можно, доверительно понизив голос, сказать примерно следующее: «Вы что, не

понимаете, к чему дело шло? Шум, скандал, пересуды, испорченная репутация!.. Да вас потом ни в один приличный журнал не пустили бы! А благодаря мне все в ажуре, все вас теперь просто считают остряком-парадоксалистом. Кому-то даже понравилось, ей-богу, я и сам слышал! Так что бросьте дуться, скажите-ка мне лучше спасибо...». И тот, кого на весь свет ославили мистификатором, должен еще и преисполниться благодарности к тому, кто его так ославил.

Да, такая стратагема достойна настоящего бойца! Вопрос лишь в том, достойна ли она ученого или просто интеллектуала, если даже не всякий политик решился бы при случае пустить подобную в ход.

Впрочем, не исключено, что Бернштейн ничего такого в мыслях не имел, что этот эффект порожден какой-то невообразимой случайностью. Но сам эффект, тем не менее, налицо, и я опасаюсь, как бы он не вызвал у кого-то желания его воспроизвести, так как уверен, что если подобные «изящные» приемы найдут распространение в научных и серьезных публицистических текстах, то с течением времени поле интеллектуального общения станет проходимым только для элегантной болтовни и демагогии. Как участник такого общения я заинтересован в том, чтобы этого не произошло. Потому и прошу всех, кто эти строки читает, всячески воздерживаться от его применения в полемических целях.

И последнее, что я хотел сказать по поводу полемической позиции Бернштейна. Известно, что всякий солидный, уверенный в себе оппонент в ходе сколь угодно резкой критики старается найти, — а если находит, то констатирует, — точки соприкосновения своей позиции с позицией пропонента, или, проще говоря, отмечает то, в чем с ним согласен. Не найдется ли среди основных тезисов и моей статьи такого, с которым хотя бы по существу мог согласиться мой оппонент, г-н Бернштейн, однако не согласился или, по крайней мере, ничего о своем согласии внятно не сказал? Кажется, найдется. Защищая демокра-

тию от лапутянских на нее посягательств, Бернштейн достаточно громко заявляет себя приверженцем этого строя жизни. Правильно делает: стыдиться тут нечего; можно об этом сказать и громко! Но вот я, говоря о современной практике формирования художественной среды, ставлю проблему, имеющую самое непосредственное отношение к интересам демократии: я вполне ясно говорю об очевидном для всех посягательстве на свободу граждан (или, если хотите, частных лиц), осуществляемом в форме, которую трудно определить иначе как принуждение к потреблению. Казалось, вот бы ему поддержать меня тут хотя бы в принципе, прямо и определенно согласиться с тем, что практика навязывания художественной продукции не может быть в свободном обществе терпима, причем независимо от того, кто ее осуществляет — государство или отдельные группы, реалисты или декаденты, — равно как и от того, насколько она распространена; признать, что такая практика недопустима даже тогда, когда проявляется в виде единичных фактов! Вот бы ему подумать вслух или поспорить о том, какие механизмы защиты от такого принуждения можно и нужно создать или укрепить... да мало ли о чем еще! Но нет, куда там! Вместо ответа я слышу амбициозную невнятицу о том, что на Западе люди пешком на работу не ходят, что, сидя в персональном авто, они не обращают совсем никакого внимания на отталкивающую рекламу и на такие же витрины и здания (как будто я ничего не сказал о подпороговых ощущениях и об их суммации или как будто сам Бернштейн об этом давно и хорошо изученном психологами эффекте сам ничего не слыхал), что люди там хотя и гуляют по колено в эстетических помоях, но запаха не чувствуют, а если уж в крайнем случае найдутся среди них такие мимозы, те могут пойти проветриться на площадь Согласия, и т. д., и т. п. А чтобы придать больше веса своим рассуждениям, он обрушивает на L.T., т. е. на меня, упреки в скрытой враждебности демократии, обвиняет в утопизме и экспериментаторстве, не разобравшись толком ни в том, что такое

утопизм, ни в том, что такое экспериментаторство, и впадая при этом в вопиющее противоречие сам с собой[3].

Так почему же в столь важном вопросе Бернштейн отказывается поддержать демократию своим авторитетным словом искусствоведа? Может быть, выставляя себя приверженцем демократии, он маскирует свою органическую к ней неприязнь? Упаси меня Бог от таких скороспелых выводов! Я скорее склонен думать, что Бернштейн демократию ценит очень высоко. Беда лишь в том, что еще выше демократии он ценит искусство, а еще выше искусства ценит свое мнение о нем. В итоге такой системы предпочтений значение слова «демократия» в сознании Бернштейна преображается до неузнаваемости. Любая группа, которая возьмется поощрять и поддерживать искусство, имеющее шанс действительно понравиться публике, и при этом с полным на то основанием и соблюдением всех законных процедур потребует от администрации, чтобы та в рамках своих ограниченных законом полномочий обеспечила к этому искусству (хорошее оно или плохое) доступ, соответствующий объективно становленному, проверенному и доказанному желанию публики это искусство видеть, — любая подобная группа будет воспринята им как опаснейший враг ценимого им искусства, а заодно и демократии. Но какого именно искусства? Да-да, именно того, которое почти никто не желает видеть, да и никто бы вообще не желал видеть, если бы его не навязывали, как платье голого короля, непрерывно нагнетая и цинично эксплуатируя страх обывателя прослыть дураком. В итоге той же системы предпочтений Бернштейн просто не может понять — и объяснять ему это, как видно, бесполезно, — что выволакивание столь ценимого им сегодня искусства на улицы, вокзалы, в подземные переходы, супермаркеты и парки я считаю недопустимым не потому, что считаю его плохим и вредным (хотя я считаю его и безнадежно плохим, и крайне вредным), а исключительно на том основании, на каком, к примеру, федеральный закон США запрещает курение в общественных местах, кроме специально для этого отведенных. Ведь мотивирован этот

запрет не тем в первую очередь, что курильщики наносят ущерб здоровью людей (если бы это было достаточным основанием для запрета, то пришлось бы и самим курильщикам запретить употребление табака), а тем, что, куря на улицах, курильщик принуждает к пассивному курению массу людей, не желающих курить, и тем самым посягает на их свободу.

Впрочем, эта аналогия приведена для читателя. Что до моего критика, то для него слово «свобода», как видно, наполнено особым, «нетривиальным» смыслом, и это делает наш с ним разговор о свободе как правовом понятии совершенно бесполезным.

Это все, что я хотел сказать о тексте Бернштейна. Надеюсь, что теперь читатель увидел, — если прежде не заметил этого сам, — какая логическая (и не только логическая) несуразица может прятаться в нарядной словесной упаковке, и, учтя это, либо воздержится от оценки моих с Бернштейном разногласий, либо будет читать текст моего критика внимательнее (а это весьма интересное и поучительное чтение[4]), время от времени сличая его с критикуемым текстом.

Спорить же с Бернштейном не только бесполезно, но и совершенно неинтересно[5]. И причина этому одна. Судя по отзыву, он человек смелого целеполагания и решительного действия; это бойцовский характер, поистине человек сегодняшнего дня. Оттого-то интеллектуальные альтернативы раздражают его как досадная помеха; с ними он не церемонится, твердой хозяйской рукой отметая прочь. А это значит, что он ни в малейшей степени не является тем, кем хотя бы частично обязан быть как искусствовед, а тем более как теоретик: он — *не лапутянин*. На такого собеседника я никак не рассчитывал.

б) по поводу критики И. Г. Яковенко

Я настолько тронут относительной этической корректностью, проявленной И. Г. Яковенко в его отзыве на мою

статью, что рад был бы возможности во всем с ним согласиться. Я и в самом деле согласен с многими из высказанных им мыслей, а многие другие нахожу заслуживающими самого серьезного к ним подхода. Но отдельные его суждения и умолчания вызывают мое решительное несогласие, в чем мне придется дать ниже отчет, попутно высказав ряд своих соображений, имеющих отношение к обсуждаемой теме.

Начну с умолчания. Я имею в виду отсутствие со стороны Яковенко определенного ответа на вопрос, поставленный в моей статье как один из важнейших. Вопрос этот — о том, какое место в ценностной иерархии свобод, наличие которых определяет демократическое общество, занимает свобода художественного самовыражения, а точнее, как на этой шкале ценностей она соотносится с другой важной свободой — свободой мысли и мыслеизъявления. Иначе говоря, какая из этих свобод для общества важнее, какую из них следует предпочитать в ситуации выбора. Полагаю, что ответить на этот вопрос было бы важно, даже если бы он был чисто умозрительным, ибо ответ должен показать, что мы, люди, ценим в себе и друг в друге более: нашу определенность в качестве мыслящего существа, hominins sapientis, или иррациональную потребность в зрелищном самоутверждении.

Ответив себе на этот вопрос, мы сумеем ответить и на ряд других, более частных вопросов. Приведу наугад. Какое издание книги мы предпочтем: то, в котором все визуальные компоненты — шрифт, интерлиньяж, пропорции полей и текста — помогают нам сосредоточиться на том, что мы читаем, охватывая мысленно весь текст в его целостности, одновременно и погружаясь в мысль (или чувства) автора, и сохраняя способность к ее (или их) сторонней оценке; либо нам больше понравится издание, наделенное рваной и кричащей визуальной формой, которая возбуждает и тревожит, возможно тем самым доставляя кому-то из нас удовольствие, но при этом разрушая в каждом читателе то сочетание дистанцированности и сопереживания, ко-

торое только и позволяет адекватно понять и оценить читаемое? Другой вопрос. Какую страницу мы предпочтем: освещенную падающим на нее мягким и ровным светом или саму источающую свет, подобно издревле известному средству введения в транс или гипноз? И последний из вопросов, который я уже не беру наугад, а ставлю вполне намеренно. В какой визуальной среде мы, разумные существа, предпочитаем обитать: в среде, радующей и одновременно успокаивающей душу, освобождающей наш разум от действия неясных, амбивалентных страстей, или в такой, какая действует на нас подобно визгам восторга, нечленораздельному мычанию и глумливому хохоту, звучащим одновременно и беспрестанно?

Полагаю, что свой ответ на этот вопрос я уже дал достаточно ясно. Повторю: из двух упомянутых свобод для меня несравненно предпочтительнее свобода мысли, которую считаю главной свободой демократического общества; об этом я уже говорил в «Полемических заметках».

Боюсь, однако, что Яковенко не обратил на это достаточного внимания. Так, начиная абзац, он пишет: «Надо ли пресекать деструктивные по своему духу идеи и тенденции, к чему призывает нас Таруашвили?» — из чего должно следовать, будто я призываю пресекать какие-то идеи («тенденции» я оставлю в стороне, поскольку плохо понял, что Яковенко под ними подразумевает). Я бы не стал останавливаться на этих словах, если бы их автором был не Яковенко, а, положим, другой мой оппонент, Б. Бернштейн, так как думаю, что в подобном случае читатель остерегся бы доверять им полностью, учитывая общую раздражительную тональность и памфлетный стиль контекста. Но слова включены в контекст относительно спокойный, местами даже одобрительный. И это заставляет меня опасаться, что кое-кто из читателей, забыв о том, что я писал, может им поверить. На этот случай напоминаю, что именно написано мной в «Полемических заметках»: «Иное дело — государство по-настоящему либеральное: оно не может, оставаясь самим собой, пресекать выражение даже

деструктивных по своему духу идей, если они прямо не направлены против его основ и не навязываются гражданам помимо или против их воли». Как видите, я говорил как раз о невмешательстве в сферу идей, подобающем либеральному государству. Говоря же о пресечении выражения идей, которые «прямо... направлены против... основ» свободного общества, я лишь имел в виду действующие во многих демократических странах законы, которые недвусмысленно запрещают пропаганду расовой, религиозной и т. п. нетерпимости. Пользуясь случаем, я хотел бы восполнить пробел моей статьи, посмотрев на такую практику с общей точки зрения.

Хороши ли подобные запреты? Могу сказать одно: как противоречащие самой идее либерального государства, они могут в нем допускаться лишь в порядке чрезвычайной меры. Между тем они имеют статус законов, действие которых, в отличие от чрезвычайных мер, во времени не ограничено. Не стану выяснять, могут ли быть в правовом отношении оправданы такие бессрочные запреты; это в контексте нашего разговора не так важно. Важно, однако, то, что их введение можно понять. Это тот случай, когда общества, жизнь которых регулируется демократическими конституциями, лишены сопротивляемости — и моральной, и интеллектуальной — в отношении идей, одобряющих их разрушение, отчего государственная власть ради сохранения демократии вынуждена налагать бессрочное ограничение на основную для демократии свободу. Понятно, что триумфом демократических принципов такое положение не назовешь. Однако оно весьма поучительно, так как подводит нас к основному противоречию (если не сказать — зияющей пропасти) между, с одной стороны, правовыми принципами и, с другой, — культурным фоном той среды, в которую они должны внедряться. А ведь эта среда налицо не только в формирующихся (что в общем закономерно), но и в уже давно сформировавшихся, развитых демократиях! Неужели прав был сказавший, что демокра-

тия требует от всех граждан тех качеств, которые уже по определению могут быть присущи только немногим? Надеюсь, что не прав. Но твердо знаю, что он был гораздо ближе к истине, чем конформисты, безоговорочно одобряющие культурный status quo демократии и тем самым невольно мостящие дорогу ее будущим отрицателям. Можно сколько угодно перечислять социальные, демографические и иные причины успеха, который так часто в наш век выпадает на долю идей нетерпимости. Но даже все они вместе ничего не объяснят без учета непосредственной причины этого феномена, состоящей в том, что гуманные и высокоинтеллектуальные юридические принципы встречают сопротивление культурно-психологической среды, которую переполняют источники антигуманной и антиинтеллектуальной культуры, успешно данную среду деформирующей.

К печальной (если не сказать — позорной) необходимости ограничить свободу мыслеизъявления, основополагающую для демократии, привела, не в последнюю очередь, ничем не ограниченная и, как следствие, перешедшая в произвол свобода эстетического самовыражения, для демократии второстепенная (см. об этом мою статью). Могучее своей солидарностью сообщество слабых, истеричных и ноющих одержало победу над слабым сообществом сильных и теперь обрушилось на растерянное общество. Странно, что Яковенко, не склонный, как видно, к апологии морального и эстетического декадентства, заимствует у его представителей их типовой аргумент, по которому нечто является полезным потому, что это нечто снимает стресс. Печально, но в последнее время не осталось, пожалуй, такой пакости, которую бы не оправдывали подобным способом; уже одно это должно было бы насторожить. Но и сам по себе этот аргумент странен. Ведь прежде чем рекомендовать лекарство от какой-либо болезни, недостаточно убедиться в том, что оно эффективно ее лечит; необходимо удостовериться в том, что, излечив одну болезнь, оно

не повлечет за собой другую, возможно еще более тяжкую. Между тем жизнь уже неоднократно доказала (а кому она этого не доказала, с теми я не спорю: это не мои собеседники), что огромное множество хваленых средств от стресса являются средствами от разума и вообще от всего человеческого. Хорошим средством от стресса является, как известно, нецензурная брань. Но лишь поначалу. Ибо человек, не брезгующий таким грязнословием, постепенно к нему привыкает и пользуется им как обычной речью, не испытывая при этом никакого действенного облегчения. Он — «дезадаптант»? Ему же от этого и плохо? Да, но еще хуже тем, кто его слышит, включая и первых встречных, если они к этому еще не привыкли или не хотят привыкать: в их душу плюют. Так что скажем прямо: страдают не только дезадаптанты; прежде всего страдает все общество. И примеров, подтверждающих это, можно было бы, увы, приводить еще очень много.

Другой вопрос правового, в сущности, характера, также мною поставленный и также, к моему удивлению, оставленный Яковенко без должного, на мой взгляд, внимания, касается современной практики распространения художественной продукции. Я говорил о широко и давно (особенно широко — с конца 40-х годов) распространенном навязывании большинству потребителей тех стилевых форм, которые для этого большинства заведомо неприемлемы, назвав такое навязывание «эстетическим третированием». С моей точки зрения, это особый вид принуждения к потреблению, грубого нарушения прав потребителя, которое в свободном обществе нетерпимо. Однако вместо того, чтобы рассматривать этот вопрос в соответствии с его природой, т. е. в правовой плоскости, Яковенко переводит разговор в плоскость экономическую, предлагая, так сказать, ударить рублем по эстетическим хамам. Например, жителям, которым не нравятся перемены, осуществляемые в эстетической среде их района, он просто советует менять место проживания. Спрашивается, как мы все отнесемся к чиновнику,

который в ответ на требования жильцов какого-нибудь дома прекратить творящиеся вблизи от него экологические безобразия спокойно посоветует им всем собрать пожитки и переселиться в другое место? Думаю, что и Яковенко, подобно очень многим из нас, такого подхода не одобрит.

Возможно, кто-то мне возразит, что если упомянутые мною жильцы — это люди, осознавшие опасность, которая грозит их физическому здоровью, и ставшие это здоровье активно защищать, то тогда — и только тогда — они заслужили право остаться в своем доме. Но ведь эту опасность такие жильцы осознали благодаря многолетней и терпеливой разъяснительной работе экологов. Можно ли считать, что те, до кого эти разъяснения почему-то не дошли или кто не имеет времени и сил бороться за свой дом заслужили участь быть выброшенными с насиженных мест?

Для меня такое мнение совершенно неприемлемо, так же как неприемлем для меня и радикальный социал-дарвинизм, из которого подобные суждения вытекают. Нормальное демократическое общество основано на конкуренции, но на конкуренции честной, справедливой, а значит, регулируемой строгими правилами; ничего общего с дарвиновской struggle for life такая борьба иметь не может. И уж если искать такой борьбе сколько-нибудь приемлемую аналогию, то найдется она не в дикой природе, а внутри самого общества. Эта аналогия — спорт, принцип которого требует, чтобы состязание совершалось caeteris paribus, т. е. при максимально возможном соблюдении равных условий. Осуществись дарвиновская «борьба за жизнь» в жизни социальной, она привела бы к повсеместной победе не лучших, а худших, ибо под видом утверждения «права сильного» стало бы проводиться устранение действительно сильных сплоченными слабыми, удовлетворяющими чувству собственной зависти, а также мелкими ловкачами-одиночками. В первую же очередь пострадает и погибнет главное достояние человечества, слово, так как бескомпромиссность борьбы всех против всех обернется беспринцип-

ностью, а следовательно — тотальной демагогией и ложью, которые вконец исказят все значения и лишат смысла словесное общение людей.

Нет, нормальное, т. е. свободное, общество не может не стоять на праве, которое обеспечивает основные гарантии всем. В таком обществе жители дома или квартала, права которых ущемляются, не оказываются перед выбором: уезжать им прочь или стоять в пикетах, отнимая для этого время от своей работы или отдыха. В таком обществе даже один из этих жителей способен в судебном порядке защитить право их всех на чистый воздух и свободу от эстетической агрессии, также как это способен сделать любой посторонний человек (третье лицо). Но в первую очередь их должен защищать закон в лице государства, причем независимо от наличия или отсутствия жалоб; если же представители государства систематически этого не делают, то тем самым они компрометируют саму идею государства, и общество должно быть вправе и способно добиться их замены на их постах. Отрицая это, мы придем к нелепому выводу, что право на здоровую среду имеет лишь тот, до кого успело дойти экологическое просвещение, а кто еще не знает о вреде тех или иных выбросов или не получил сведений, что они происходят в его районе, тот пускай потом не жалуется, но либо терпит, либо меняет адрес. С таким подходом согласиться невозможно.

То, что рынок, включая и рынок художественной продукции, должен быть свободен, у меня, как и у Яковенко, не вызывает сомнений. Но в отличие от моего оппонента я исхожу из — как мне представляется — давно доказанного и в теории, и тем более на практике положения, по которому свободный рынок очень скоро перестает быть свободным, когда правила поведения его субъектов не регламентированы строгими правовыми нормами. «Саморегулирующийся» рынок — это саморазрушающийся рынок. Повторюсь: на нем побеждают не самые умелые и способные, а самые наглые и бессовестные, не сильные, а слабые, объединенные завистью и ненавистью к сильным.

Побеждают на таком рынке и одиночки, но такие, чья сила — хитрость, этот ум дурака и талант бездарности. Иначе как системой законов, защищающей одних производителей и торговцев от внеэкономического давления со стороны других производителей и торговцев, а потребителей — от навязывания и обмана со стороны вышеупомянутых субъектов рынка — иначе как системой, устанавливающей общие для всех «правила игры», свобода рынка обеспечена быть не может. Это касается и рынка художественной продукции.

Тут, как мне кажется, мы самим ходом рассуждения подведены к проблеме, которая хотя и не была мною затронута, но поднята в отзыве Яковенко. Он пишет о потреблении опасной для жизни, однако соблазнительной продукции, отмечая, что это потребление играет свою полезную и даже необходимую социальную роль, так как позволяет обществу освобождаться от так называемых дезадаптантов, в первую очередь и становящихся жертвой соблазна. Уверен, что в ответ на это суждение моего оппонента, далеко не я один мог бы его спросить, не кажется ли ему, что, когда такой соблазн распространяется не только на взрослых, но и на детей (а это, как пишут, и есть те самые, кто наиболее к нему восприимчив), то среди его малолетних жертв процент потенциальных дезадаптантов резко снижается, приближаясь к его проценту среди всего детского населения в целом, а быть может, и становится ниже, ибо тяга ко всему новому и необычному часто в особой степени присуща тем детям, от которых общество может ждать в будущем особенно много благодеяний и которых по этой причине никак нельзя назвать балластом общества; я имею в виду одаренных детей.

Но это лишь одна сторона. Скажем теперь и о другой. Оказавшись один на один перед лицом такого соблазна, ребенок не может верно оценить степень его опасности. Это значит, что его обманывают. Поэтому, даже если мы применительно к данной ситуации сочтем, что вредоносность продукта сама по себе не является основанием для

того, чтобы пресекать его распространение, то здесь таким основанием должен быть хотя бы обман; ведь — повторюсь — продукт предлагается потребителю, который заведомо не способен вполне осознать его вредоносность; при этом степенью его вредоносности существенно умножается тяжесть ответственности за такой обман. Должно ли государство противодействовать? Конечно, должно.

Теперь мне хотелось бы сказать здесь еще об одном виде обмана. Хотя его ближайшие последствия несравнимо безобиднее, чем того, о котором сказано выше, но это тоже своего рода обман, а значит, заслуживает соответствующей оценки. Вначале, однако, приведу примеры, которые, пусть и не демонстрируют его прямо, все же позволяют понять его механизм.

Любой искусствовед, особенно тот, кто имел дело с подготовкой и организацией выставок, знает (если, конечно, желает знать, а не вытесняет эти знания за порог памяти как досадную помеху для «творческого самовыражения»), что произведения яркие, резкие, кричащие по цвету или по каким-то иным параметрам имеют свойство «заглушать» своим соседством в пространстве и во времени произведения более скромного вида, причем даже тогда, когда намного уступают последним в художественном достоинстве: от воздействия броских форм восприятие притупляется. Эта особенность учитывается в работе всех сколько-нибудь совестливых жюри при отборе будущих экспонатов, равно как в работе всех знающих свое дело экспозиционистов при последующей развеске и расстановке. Члены жюри, когда они ответственно подходят к своей задаче, сначала смотрят менее, а затем более броские работы. Примерно так же и развешиваются картины: в той мере, в какой это не противоречит иным целям выставки (например, историко-просветительским) или объективным условиям экспозиционного пространства, экспонаты размещаются так, чтобы внешне наиболее строгие из них зритель мог увидеть раньше тех, что издалека бросаются в глаза. Если же, например, полотна импрессионистов вывесить в

первом зале, а картины «малых голландцев» — во втором, то впечатление от последних будет сильно испорчено, хотя никто, наверное, не станет спорить, что своим художественным качеством эти последние нисколько не уступают первым.

Один бытовой случай, как ничто другое, убедил меня в справедливости этого принципа; кто мне не доверяет, может не придавать значения тому, что я ниже расскажу.

Однажды меня попросили выбрать и купить обои. На рыночном прилавке выбор был огромный, но, мягко говоря, своеобразный. Разочаровавшись, я чуть было не ушел, но потом все же решил задержаться и внимательнее поискать среди рулонов пестрятины, заполнивших прилавок, что-нибудь приличное. Рылся я долго; между тем подходили разные люди, тоже искали обои, но быстро находили, покупали и уходили, явно довольные приобретением. Я был сильно удивлен: обои, купленные ими, казались мне из всех самыми безвкусными и крикливыми, но многие покупатели, переговариваясь друг с другом, их очень даже хвалили. Наконец выбрал себе обои и я. Это были обои двух видов; на них никто не обращал внимания, да и я далеко не сразу их заметил, хотя лежали они открыто, что называется, на самом видном месте. Шедеврами декоративного искусства назвать их было нельзя, но рисунок и расцветка были вполне приличные, сочетающие строгость с уместной нарядностью. Стоило мне, однако, засунуть купленные рулоны в сумку, в которой они поместились только частично, и отправиться через рынок в обратный путь, как чуть ли не на каждом шагу ко мне стали подходить люди с одним и тем же вопросом: где я купил «такие красивые обои»?

Вот вам и эффект кричащей формы. Что уже говорить о «современной» форме, которая своей демонстративной бессмысленностью, своим цинизмом кричит истошно! Она эстетически ослепляет людей — сначала на время, а потом, после их продолжительного и постоянного с ней общения, — навсегда. Она — властная, агрессивная, не терпящая компромиссов. Для любой иной формы соседст-

во с ней — это поистине львиное сообщество, как в Эзоповой басне: ни сосуществования, ни, тем более, ансамбля; она отнимает и жадно пожирает все. Этим она необычайно похожа на своих родителей, неистовых и наглых бунтарей, некогда вторгшихся в общество, как в чужой монастырь со своим уставом, исполненных неутолимой жаждой покорить своей воле все и вся.

Откуда же взялся этот странный склад ума и души, породивший и порождающий декадентство? В «Полемических заметках» я уже говорил о постпатриархальном человеке, но, как я понял, Яковенко не хватило в моем рассуждении объяснений социально-исторической обусловленности этого культурно-психологического типа. Согласен, что это — пробел, но допущен он был мною вполне намеренно, с целью соблюсти избранные жанровые рамки. Теперь — иное дело. Теперь никто не сможет упрекнуть меня в том, что мои рассуждения скучны: я вправе ответить на замечание моего критика и сделаю это так, как умею, — вопрос того стоит. А заодно воспользуюсь случаем, чтобы дополнить характеристику постпатриархального типа некоторыми замечаниями.

Вкратце мое мнение на этот счет таково. Начавшаяся в середине XIX в. (в Британии — еще в XVIII) промышленная революция положила начало продолжающемуся поныне процессу вовлечения все больших масс людей в сферу городской европейской цивилизации. Этот процесс не только неизбежен и необратим; он плодотворен для человечества, постоянно давая большой — а к его вероятному завершению в неопределенном будущем и вовсе колоссальный — прирост творческих возможностей, который обусловлен тем, что все более значительная часть генофонда человечества получает — а в перспективе, вероятно, и весь его генофонд получит — возможность фенотипической реализации в условиях общества с относительно высокой степенью свободы, реализации без помех и соответственно наиболее эффективной. Вместе с тем данный процесс протекает чрезвычайно болезненно. Переход (особенно форси-

рованный переход) из патриархального мира, внутри которого неравенство задано, легитимировано, а иногда и сакрализовано традицией, к миру социальной свободы, где неравенство не задано, не легитимировано и не сакрализовано традицией, но при этом в принципе легально и неизбежно хотя бы в силу относительного равноправия всех в конкурентной борьбе, вызывает у многих новичков свободного общества (у тех из них, кто наименее способен к преодолению собственных эгоцентрических установок) утрату критерия социальных оценок и неведение относительно своей собственной социальной роли. Отсюда — постоянное беспокойство и тоска по привычной душевной статике. Подобная тоска реализуется двояко: регрессивно, как ностальгическое тяготение к патриархальности, и «прогрессивно», как эгалитаристский идеал; при этом первое по-разному и противоречиво сочетается со вторым. В результате такого сочетания формируется и на многие поколения вперед входит в общество *постпатриархальный* (или, как еще можно было бы его назвать, — *эпипатриархальный*) тип человека. Взрывчатая смесь его настроений приводит не только к социальному недовольству, при соответствующих условиях порождающему массовые волнения, бунты и революции. Еще более важные и глубокие, хотя в силу своей постепенности и менее заметные последствия вызывает осуществление его идеалов на микросоциальном уровне. Зависть как тихое, но могучее дитя эгалитарного духа постепенно ослабляет и деформирует базовые социальные институты. На всех уровнях стихийно складываются и крепнут неявные механизмы вытеснения из конкурентной борьбы за социально престижные позиции всех, кто имеет шансы в этой борьбе преуспеть. Объяснять такое вытеснение чьим-то эгоистическим расчетом — значит приписывать действиям постпатриархальных завистников менее отталкивающие в моральном смысле мотивы, чем те, что они имеют на деле; эти люди и сами часто себя выгораживают таким образом, для пущего правдоподобия выдавая свое лицемерие за циничную откровенность. Ибо нередко

действия тех талантливых людей, которые подвергаются вытеснению, направлены на расширение возможностей для многих, включая их же собственных гонителей, о чем эти последние могли бы без труда догадаться и сами. Однако их слепое и притом совершенно бескорыстное желание тотального уравнивания столь велико, что они скорее готовы сами себя лишить преимуществ, чем позволить, чтобы преимущества получили также и те, кто их действительно заслуживает. Укрепляется система унижения человеческого достоинства и интеллекта посредством цинично-иррациональной (а ныне ко всему еще и вступившей в кричащее противоречие с прогрессом компьютерных технологий) бюрократической волокиты и всяческого затягивания действительно полезных и нужных дел, что приводит к резкому сокращению осознанно переживаемого, т. е. — в отличие от физического времени — единственно реального времени жизни. Одновременно поощряется и провоцируется вовлечение огромных масс людей в лихорадочную, а на деле никому не нужную и бесцельную спешку. Надо ли специально говорить, что хуже всего такие испытания выдерживают именно сильные? Между тем представители пассивной разновидности постпатриархального типа находят в подобной суете удовлетворение своей потребности переживать жизнь в горизонтальной, нивелирующей плоскости, освободясь от бремени интеллекта, который в бессмысленном мире становится не нужен.

Это, впрочем, далеко не все, чем располагают тихие, но стойкие борцы за равенство; в их арсенале есть еще одно, и притом особенно мощное средство нейтрализации дарований — всемерное поощрение занятий людей не своим делом, а когда можно, и принуждение к ним. Там, где они в этом преуспевают, царит подлинно раблезианский карнавал. Природа наделила тебя хриплым и невыразительным голосом? Иди в актеры! У тебя при этом неказистая внешность? Всеми средствами и настойчиво борись за роль Ромео в предстоящей постановке! Ты неуклюж и банален? В чем же дело? Пробивайся в Голливуд; у тебя превосход-

ные виды на звание кумира! Биографии современных кинозвезд полны апологетических историй о серых девочках-неумехах, исключительно волей и настойчивостью проложивших путь к сердцам миллионов. И пусть этот феномен — что понятно — особенно заметен в зрелищных искусствах. Однако не в меньшей степени он распространен и в других профессиональных сферах. Главное же в том, что такая своеобразная целеустремленность находит влиятельную поддержку и поощрение.

В своих воспоминаниях, говоря о большевизме и большевиках, Федор Шаляпин справедливо заметил, что эти последние одержимы страстью править природу по собственному произволу: зайца учить зажигать спички, а горбатенького сапожника делать Аполлоном Бельведерским. Но бесчисленные примеры показывают, что та же и столь же сильная страсть владеет теми, кто вовсе не рвется к революционной переделке общества; их вполне устраивает и эволюционный путь, который в наше время становится все более и более перспективным. То, о чем сказано выше, это — отдельные формы повсеместного отбора по отрицательным признакам, практики выбраковывания лучших и поощрения худших. Через такой отбор ныне проходят начиная со школьной скамьи; оттого-то в современной жизни, как в апории Зенона, Ахилл оказывается не в состоянии догнать черепаху. И хотя в обществе есть противодействующие этому силы, они слишком невелики и разрозненны, чтобы преодолеть господствующую тенденцию. Единственным влиятельным фактором, сдерживающим натиск постпатриархального эгалитаризма, остается пока воля общества к выживанию и благополучию. В нем — обществе — всегда живо сознание прямой связи между его благополучием и уровнем творческих сил; как следствие оно чувствует себя спокойно, когда этот уровень соответствует его ожиданиям. Но именно учет этих ожиданий и обеспечивает результативность интеллектуально-нивелирующей деятельности постпатриархальных активистов: руководствуясь давно отработанной тактикой, каждый из них стремит-

ся снижать творческий уровень контролируемого им участка всякий раз не ниже той черты, выход за которую может спровоцировать недовольство и — еще чего доброго — протесты общественности. Для них — чем тише, тем лучше. К сниженному уровню интеллекта общество привыкает, после чего следует очередное снижение, затем еще одно, затем еще и т. д. Реагировать на этот процесс адекватным образом общество склонно тем менее, чем более технологические достижения современности подчиняют его сознание иллюзии благополучия творческих сил. Тут, как обычно, зрелищный эффект побеждает логику: человеку, видящему кадры с поверхности дальних планет и в считанные секунды получающему чуть ли не любую нужную ему информацию по Интернету, неинтересно думать, к примеру, о том, что если оценивать все нынешние успехи с поправкой на достигнутый предшествующими поколениями научный и технологический уровень, который служит этим успехам удобнейшим трамплином, а также с поправкой на колоссально возросшее число людей, вовлеченных в сферу науки и технического творчества, если вспомнить, что современная техника бессильна предотвращать даже те ужасные бедствия, которые порождает она сама, и т. д., и т. п., то вся эта хвастливая современная феерия предстанет как вопиющее свидетельство деградации творческих сил. Станет понятным, что современный прогресс общества и его технической оснастки сопровождается регрессом отдельных членов общества, включая и тех, кто создает эту оснастку, и что, следовательно, этот прогресс крайне ненадежен и в перспективе опасен.

Но у духа эгалитарности есть еще одно важное проявление, более радикальное и опасное, чем зависть, возвысившаяся до статуса мировоззренческого принципа и основного поведенческого мотива. Это бессознательное влечение к смерти как самому последовательному осуществлению идеи равенства, суицидальная предрасположенность, которая, будучи сдерживаемой естественным чувством индивидуального самосохранения, удовлетворяется субъектом

данного влечения косвенно, через большее или меньшее число своих alter ego, со-человеков, таким образом становящихся объектами данного влечения. Когда при этом чувство самосохранения не очень велико, позволяя игнорировать возможный риск, тогда совершается то, о чем мир с содроганием узнает из срочных сообщений информационных агентств. Когда же оно более развито или когда перенос бессознательной суицидальной потребности на мир со-человеков проявляется в менее импульсивной и более последовательной форме, он — этот перенос — реализуется либо в административной области как деятельность бюрократа-мучителя, либо в культурной сфере как максимально широкое распространение стимулов деградации — эстетической, умственной и моральной, — т. е. как подталкивание других к тому состоянию, к которому субъект безотчетно тяготеет сам, но которого он в то же самое время боится и всячески старается избежать.

Так что душа постпатриархального активиста явит довольно мрачное зрелище всякому, кто решится в нее заглянуть; при этом чем глубже и дольше в нее глядеть, тем зрелище будет безотраднее. Подобный взгляд особенно тягостен конечно же для самого обладателя такой души: ему есть от чего прийти в отчаяние. Оттого-то он, будучи по природной склонности интровертом, становится экстравертом поневоле: его лихорадочная внешняя активность — единственное для него средство удержаться от пугающих заглядываний в собственную бездну. Но именно эта спасительная, казалось бы, суетливость, не сдерживаемая рефлексией, которая пугает, а значит, и моральными установками, создает все новые и новые проблемы для его совести, тем самым делая рефлексию еще более пугающей, а потребность вертеться и бегать — еще более настоятельной. Не забудем, кроме того, что постпатриархальный тип — это суицидальный тип, соответственно его потребность мучить себя самокопанием растет пропорционально его беготне, и в те неизбежные минуты, когда беготня прекращается, в нем возобновляется заманчивое для него и

одновременно мучительное заглядывание в самого себя; не поддаться такому искушению он просто не в силах.

Есть лишь два средства от этого хронического недуга. Первое — радикальное: дать полную волю своему нелицеприятному разуму, переделать себя в основе, стать другим человеком. На такой подвиг, однако, не у каждого станет сил: можно и сорваться на полпути. Второе средство — не столь действенно, зато менее рискованно. Надо заставить умолкнуть свой разум, который постоянно докучает неприятными выводами, раз навсегда отучить себя мыслить (т. е. осуществлять самостоятельную интеллектуальную активность), заменив живое мышление сложными, но хорошо отработанными чужой практикой и стандартизированными интеллектуальными операциями, жить на автопилоте высокосовершенной (sophisticated) системы навыков и привычек, при необходимости усваивая новые от окружающих. На усвоение автоматизма не потребуется много сил (долго ли умеючи!); силы же нерастраченные, оставшиеся от этой приятной учебы, направляются обычно на борьбу с главным врагом — разумом и его носителями. Делается все, чтобы атмосфера абсурда и иррациональности стала для людей привычной и почти родной, чтобы с логикой — этим опасным орудием самоанализа и саморазоблачения — было покончено, чтобы, наконец, заглянув к себе в душу, какой-нибудь нежный хам не стал бы ужасаться, а лишь сказал бы себе спокойно: «Логика говорит, что я подлец? Плевать на логику; великий закон абсурда подсказывает противоположное. Ты говоришь да, а я говорю нет; ну и что? Все мнения равны, все имеют право на существование. А ты, зеркало, — догматик и педант, вот и весь разговор, ха-ха!»

С этого нервического «ха-ха» и начинается разрушение демократии. И дело вовсе не в антидемократических убеждениях постпатриархальных активистов: по крайней мере на уровне сознания их большинству такие убеждения скорее всего совсем не симпатичны. А если бы даже и были симпатичны, то это не имело бы сколько-нибудь существенного значения, ибо здоровая демократия способна выдер-

живать натиск любых антидемократических идеологий. Либертицидность деятельности этих людей является закономерным следствием ее ментицидности. Иначе говоря, свободу они губят тем, что разрушают корень свободы, разум.

И сила их прежде всего в том, что они никуда не спешат, смутно чувствуя, что постепенные перемены, какими бы чудовищными их итоги ни были, гораздо легче легитимируются в глазах общества, нежели перемены резкие, внезапные, пусть и не столь радикальные по своим целям и последствиям. Такая неспешная разновидность постпатриархального типа (я бы назвал ее *градуальной*) преобладает в странах экономически благополучных и в правовом смысле передовых. Но именно ее деятельностью порождается другая, максималистская — или *абруптивная*, как я бы сказал, — разновидность этого типа; надо ли напоминать, что застрельщики наиболее радикальных движений, в каких бы далеких от Запада краях эти движения ни разворачивались, как правило, являются выпускниками как раз западных университетов, в среде которых так легко усваивается деструктивно-нивелирующая стилистика современной постпатриархальной культуры[6]. Именно эта стилистика, а не идеи, даже самые деструктивные (ибо сами по себе они, как и все идеи вообще, в сущности безобидны), в соединении с остатками постпатриархальной ментальности порождает психосоциальный тип абруптивного нигилиста.

Какая же из этих двух разновидностей более опасна? Если судить по наглядным, часто катастрофическим, последствиям, это, конечно, разновидность абруптивная. Но именно катастрофичность последствий временами заставляет и государство, и общество очнуться: государство — принять меры против их повторения, а общество — эти меры поддержать. Между тем все эти меры, сколь бы решительными они ни были, нисколько не затрагивают ту питательную среду, которая порождает психологию радикального нигилизма, а значит, не исключают возможности

его будущих эксцессов. Создается же эта среда деятельностью осторожных, градуальных нулепоклонников, — деятельностью, которая, в противоположность экстремизму, нередко пользуется щедрой государственной поддержкой.

И это не единственная опасность, обусловленная градуальной разновидностью постпатриархальной зеролатрии; есть и другая. Мощно стимулируя как нигилистический экстремизм, так и другие виды деструктивной активности, градуальная зеролатрия создает ситуацию, в которой общество оказывается вынужденным искать защиты от этих угроз у сильной стороны, уступая последней все больше и больше чрезвычайных полномочий и постепенно смиряясь с тем, что уступленные полномочия все меньше и меньше вписываются в рамки демократического порядка. Соответственно все менее гипотетическим становится риск того, что эта сильная сторона, т. е. органы, призванные защищать демократию, захотят и смогут выйти из-под контроля законов, взяв государство и общество под собственный контроль. А каков будет этот контроль, можно примерно себе вообразить, если учесть, что люди, эти органы составляющие, сами — плоть от плоти того декадентского общества, спасать которое от распада они, не приведи Бог, вознамерятся.

Какая из этих опасностей более велика — торжество радикальных нулепоклонников или спровоцированной ими репрессивной силы, — сейчас решить трудно. Но можно с определенностью сказать, что обе они обусловлены средой разлагающейся культуры: первая — прямо, как ее порождение, вторая — опосредованно, как реакция на первую.

А пока постпатриархальному активисту особо широкое и благодарное поле деятельности предоставляет культура. Так, любит он трудиться на том участке этого поля, который общество определяет как искусство. И конечно, это прежде всего искусство декадентское. Как я уже сказал в «Полемических заметках», он тут предпочитает занимать влиятельные позиции, быть, например, художественным критиком. И дело не только в том, что критик часто бы-

вает фигурой важной: в декадентской среде, особенно современной, это не просто важная, это — ключевая фигура. Ну в самом деле, много ли найдется зрителей, которые самостоятельно, без помощи гида-харизматика, искусно оперирующего магическими словами, смогли бы разобраться, кто в так называемом авангарде является «бесспорным лидером», кто — «фигурой почетного второго ряда», а кто и вовсе пешкой? Вот тут-то у нашего критика-декадента и появляется вожделенная возможность устроить милый его сердцу карнавал и, словно в злой пародии на Царство Небесное, сделать первых последними и последних первыми: ведь ему все поверят. Пускай же тот художник, которого природа наделила талантом и призванием к искусству и которого с его талантом и призванием невесть каким ветром занесло в декадентский стан, — пусть этот художник потом не сетует на несправедливость к нему фортуны. Ему уже с самого начала следовало бы не пренебрегать подсказками интуиции, внятно говорившей ему, что эта среда — не для таких, как он. Да-да, эта среда не для него: в ней отбирают и возвышают худших. Но есть еще одна причина, по которой в этой среде его будут чураться. Каким бы раздекадентским ни было его искусство, но уже слабый проблеск таланта, в нем присутствующий, это — крошечное горчичное зернышко классики (ибо искусство, при всем разнообразии форм его перерождения, в своей идее тождественно классике), и это ничтожное зернышко не может не вызывать безотчетную, но резкую неприязнь и раздражение со стороны пастырей декадентского стада, которые должны третировать его обладателя как паршивую овцу. Ну а самое эффективное средство такого третирования — это, конечно, молчание.

При всем том нельзя не подивиться могуществу и широте влияния, исходящего от этих ребят; оно простирается даже на деятельность маститых историков искусства, побуждая последних забывать о своем профессиональном достоинстве и представлять бывшее не бывшим. Вот, к примеру, не так давно вышедшая «История искусства»,

написанная уважаемым во всем мире ветераном науки и переведенная на многие языки, включая русский. Там в разделе, посвященном скульптуре XIX в., курьезной фигуре О. Прео уделено места даже больше, чем Ж.-А. Гудону, зато ни Д.-А. Шоде, ни Л. Бартолини там не упомянуты вовсе. Но это еще полбеды; зияющей дырой, дерзким вызовом здравому смыслу выглядит отсутствие в данном разделе, как и во всей этой весьма объемистой книге, даже упоминания имени самого влиятельного и знаменитого скульптора своего времени, чья слава непревзойденного мастера была до конца XIX в., по сути дела, непререкаемой и еще многие годы спустя оставалась очень громкой, — Бертеля Торвальдсена. Не многим отличаются и разделы об архитектуре: там великому Ардуэну-Мансару места уделено меньше, чем Х. Ван де Велде, не говоря уже о Ф. Ллойде Райте, а Ж. А. Габриэль не упомянут и вовсе. Если бы это монументальное сочинение называлось как-нибудь вроде «Мои любимые художники» или «Предыстория и история моего любимого искусства», то все эти вопиющие искажения и пробелы были бы не искажениями и не пробелами, а оправданным результатом тематически заданного отбора. Но книга заявляет о себе как об истории искусства! И тем не менее в ней замалчивается или умаляется вклад многих из тех, кто своим творчеством оказал на эту самую историю определяющее влияние, тогда как иные крошечные фигуры выступают здесь на вполне почетных местах. Стоит ли после этого говорить о том, что история искусства начиная с середины XIX до середины XX в. представлена в книге фактически как история героической борьбы и триумфального шествия декадентства! Но такого рода «вольности» давно уже стали обычным делом во всякого рода исторических компендиумах; история искусства подменяется в них мифами об искусстве, которые, однако, заимствуют у истории ее почтенное имя.

Как видим, декадентство не пренебрегает мантией учености, хотя и в ней, так же как в любом другом облаче-

нии, оно остается темным провалом пустоты и обмана. И все же надо признать, что не все из того, что говорят декаденты, — неправда. Конечно, триумф декадентства — не в прошлом, что бы ни говорили его ученые апологеты. Но он — и в этом они правы — в настоящем и в будущем. Процесс культурной деградации идет своим чередом. Это универсальный процесс, а потому, когда мы о нем говорим, учет национальной специфики, на котором настаивает Яковенко, плодотворен только при рассмотрении национальных вариаций данного процесса, но ничем не помогает и даже скорее мешает в раскрытии его сущности. При всем культурном многообразии современного человечества оно уже с давних пор переживает общие основные процессы, которые хотя и протекают в разных регионах с разными скоростями, а внешне порой совершенно различны, но по существу тождественны.

Что можно сейчас говорить о перспективах переживаемого человечеством культурного упадка? На мой взгляд — лишь то, что эти перспективы неутешительны. Наличных цивилизующих сил достаточно пока лишь на то, чтобы этот процесс замедлять, но ни сейчас, ни в обозримом будущем их наверняка не хватит, чтобы остановить его совсем. И хотя в области искусства, являющейся индикатором общего уровня, и можно вскоре ожидать известного ослабления «авангардных» или «поставангардных» направлений, но вряд ли им на смену повсеместно придет что-либо подлинное. Скорее всего это будет то же декадентство, только в новом наряде, возможно — ублюдочная смесь псевдоклассических форм с кокетливой и дешевой декадентской многозначительностью. Пробудить в обществе настоящий интерес к классике такое злоупотребление ею будет бессильно, зато оно сможет дискредитировать в глазах многих саму идею ее возрождения и тем самым подготовить общественное мнение к безропотному принятию очередной гальванизации «авангарда».

Что же потом? Потом культура продолжит свое качение вниз. При этом, пока она будет катиться медленно, в

условиях относительного материального благополучия и покоя, этот процесс в силу его сравнительной медлительности мало кто будет замечать. Когда же в обществе начнутся какие-то очередные внутренние неурядицы или катаклизмы, когда все встревожатся и станут доискиваться их причин, о культурном упадке вновь заговорят много и громко, будут приняты меры к повышению качества образования, оживится деятельность по защите культуры. Но лишь только экономические и политические дела на время уладятся, стихнут и все эти разговоры, сойдут на нет и многие результаты культуротворческой активности, а медленное качение вниз продолжится без особых помех.

И все же вечно оно продолжаться не сможет, это понятно. Вопрос лишь в том, чем этот процесс окончится. Впрочем, данный вопрос может быть поставлен и более определенно. Что случится раньше: будет ли основная масса человечества ассимилирована обществом, основанным на античном по происхождению идеале свободы, или же силы постпатриархального отторжения от антично-классических идеалов, постоянно возникающие в ходе этого процесса как его неизбежный побочный продукт, — силы, одержимые духом эгалитарности и суицидальной страстью, разрушат общество, а сразу за тем и самих себя, сведя все к состоянию столь вожделенного ими равенства в нуле? Выражаясь в терминах графической схемы, можно сказать и так: окажется ли низшая точка, до которой суждено опуститься культуре человечества, — ее, так сказать, надир — выше или ниже точки возврата[7]?

Ответить на этот вопрос лучше, чем это сделал мой оппонент Яковенко, я бы не мог. Завершая свой отзыв, он пишет: «Мы не знаем и не можем знать, переживает ли наша цивилизация очередной кризис, либо мы — свидетели последнего кризиса. Мы просто должны выполнять свой долг перед историей, цивилизацией и Создателем».

Сказано верно. Но чтобы выполнение долга было сколько-нибудь эффективным, каждый должен выполнять *свой* долг, и указывать ему на это совсем не мешает. Боль-

ше того, если этот долг — служебный, то указывать на него просто необходимо. Необходимо, даже если тот, на чей долг указывается, не хочет или по какой-то причине не может его выполнять. А это, в свою очередь, дает напоминающим право на дальнейшие действия: в случае нежелания они могут требовать и добиваться исполнения долга, в случае же обнаружившейся неспособности — брать на себя в той мере, в какой это законно, его исполнение, а также добиваться замены неспособного субъекта способным, если последний известен.

В «Полемических заметках» я говорил о долге демократического государства участвовать в деятельности, направленной на сдерживание сил культурной деградации и на противодействие им. Я говорил о том, что в области искусств государство, не ущемляя чьего бы то ни было права на свободу самовыражения, вместе с тем обязано не допускать, чтобы кто-либо навязывал художественную продукцию, либо делая людей ее вынужденными потребителями, либо создавая на ее рынке явно предпочтительные условия для отдельных ее форм. Я говорил и о том, что демократическое государство при этом должно поощрять классицизирующее направление как направление социально-конструктивное и одновременно питающее дух свободы, — поощрять его подобно тому, как оно должно поощрять все социально полезное, какой бы удаленной во времени ни была приносимая польза. Но говоря это, я вполне отдавал — так же, как и сейчас отдаю, — себе отчет в том, что социальное долженствование — это не физический закон и совсем не обязательно влечет за собой должное действие. Так, мне, как и многим другим, хорошо известно, что в своих поступках носители государственной власти далеко не всегда адекватны самой идее представляемого ими государства. А потому я не могу не задаваться вопросом: что, если государство в лице его представителей не станет поддерживать классицизирующее направление или начнет его поддерживать, а затем перестанет, или если свою поддержку оно обусловит неприемлемыми требованиями? Что надо де-

лать АХ как рассадникам классицизма, чтобы в таких обстоятельствах не потерпеть материального краха, но и не потерять лицо? На мой взгляд, АХ необходимо для этого искать общественной поддержки, чтобы, найдя ее, быть готовыми обходиться без помощи государства, когда эта помощь не предоставляется, и отказываться от нее, когда она обусловлена не государственными, а политическими целями. Но и в этом так же, как во всех прочих случаях, обществу следует постоянно напоминать представителям государства о том, чем государство является и что оно *должно* делать с учетом его — государства — долгосрочных целей. А чтобы эти напоминания не оставались пустыми увещаниями, обществу следует добиваться от законодательной власти принятия законов, которые вынуждали бы представителей власти исполнительной действовать в государственных интересах, преследуя эти интересы также и в области искусств. Что же касается АХ, то им надо найти опору в определенных и по возможности более широких кругах общественности; только так АХ могут вписаться в современный демократический контекст.

Быть современными (не в смысле — быть как все, а в смысле — отвечать подлинным нуждам сегодняшнего дня) АХ должны не только в своих отношениях с внешним миром, но и внутри себя. Не стану останавливаться на этом подробно; коротко скажу лишь о том, в каком, на мой взгляд, направлении должна меняться традиционная академическая система преподавания. В свое время сменив патриархально-семейственную, затхлую рутину ремесленно-цехового воспитания художников, она стала огромным шагом на пути к реальному освобождению искусства[8]. Но в настоящее время усвоение духа демократии, требующего от индивида самостоятельной активности, не может не побудить любую педагогическую систему эволюционировать в направлении системы *самообразования*, при этом, конечно, оснащенной развитыми методиками и новейшими техническими средствами. Полагаю, что эффективное реформирование старых, так же как создание новых АХ

должно повлечь такую перемену и в традиционной академической педагогике.

В любом обществе, если его скрепляют не одни лишь вертикальные связи, если в нем возникает хотя бы ограниченное поле равноправного общения, если в нем складывается хотя бы очень узкий социальный слой, в рамках которого такое равноправное общение практикуется и воспринимается как норма, — в любом таком обществе начинает формироваться и особый язык, такому общению адекватный. Этот язык необходимым образом наделяется структурой, которая делает его способным работать в режиме дискуссии, дает возможность формулировать на нем возражения и опровержения, а также, в свою очередь, возражать на возражения и опровергать опровержения. Когда же тот социальный слой, в котором он первоначально практикуется, влиятелен и силен (а именно так это обычно и бывает), тогда данный язык, приобретя достаточно развитые формы и будучи языком престижным, постепенно распространяется на общество в целом, где уже окончательно оформляется. Так случилось в античной Греции, где классический язык, включая его стилистику, первоначально формировался как язык родовой аристократии и лишь затем достиг окончательного совершенства в условиях демократических Афин середины V — IV в. до н. э.

Уникальность греческого опыта состоит, однако, в том, что, вызванный к жизни социальной потребностью, означенный язык получил мощный стимул к развитию, культивированию и распространению со стороны эстетического инстинкта греческого народа, ибо оказался с этим инстинктом в полном гармоническом согласии. О причинах этого (проекция логических форм на вещный мир, придавшая им пластическую внятность) мною уже сказано в «Полемических заметках». Результат же оказался таков, что у древних греков культура равноправного общения, этим языком заданная, стала для всех видов эстетического самовыражения формообразующим началом. Именно в Греции впервые из форм прототеатрального действа сложился театр как от-

дельный и завершенный вид искусства, в котором конфликтующие позиции, мнения, взгляды и даже отвлеченные идеи воплотились в визуально-пластической, осязаемой форме — в фигурах отдельных людей, стабильных вертикалях, сведенных на одну, горизонтальную, плоскость проскения. Чем-то аналогичным стало и риторическое — состязательное по своей природе — красноречие греков; в нем культура равноправного общения достигла своей вершины. Основа такой культуры — сочетание двух равных по значимости подходов к чужой позиции: проникновенного вчувствования (эмпатия) в нее при одновременном критическом от нее дистанцировании. Особенно наглядно сказался такой двойной подход в риторическом жанре, в котором работали ораторы-логографы (появились в конце V в. до н. э.; Лисий и др.). Сочиняя судебные речи по заказу других лиц и от их имени, лучшие из них писали именно такие речи, какие могли бы произносить их заказчики со всеми особенностями их нрава и темперамента (вчувствование), однако при том условии, если бы они обладали искусством, образованностью и аналитической способностью самих логографов (дистанцирование). Театр для греков стал главной, наряду с красноречием, школой равноправного общения[9], а красноречие к тому же еще и главной областью его практического осуществления (ср. также греческий философский диалог).

Такое соединение острой чувствительности к внешним впечатлениям со способностью стороннего, самостоятельного взгляда на них, «Диониса» с «Аполлоном», специфично для развитой самости, воплощенной в идеальной фигуре человека античности; адекватное пластическое воплощение эта фигура нашла в античной статуе. В ней впервые в истории статуарной пластики торс фигуры освободился от зеркальной симметрии и «гипноза» фронтальности; их заменил контрапост, иначе говоря, сложная балансировка двух сторон тела, выступающая как идеальный пластический символ, как выявленность через движение и позу самой идеи дискурсивного мышления, этого скрытого диало-

га субъекта со своим внутренним оппонентом[10]. Таким образом, даже одинокая статуарная фигура, которая в качестве таковой заключает в себе потенцию эгоцентрического образа, в эллинском искусстве стала воплощением противоположного эгоцентризму начала подлинной социабельности, равноправного общения на рациональной основе. Кроме того, передаваемый классической статуей образ таков, что ни инерция покоя, ни инерция движения не имеют над ним власти. Какой бы спокойной ни выглядела поза классической фигуры, мы чувствуем в ней способность мгновенно, и притом затратив лишь минимум усилий, прийти в движение. Но и самая динамичная фигура в классической пластике всегда представлена так, что она выглядит способной немедленно остановиться, не меняя существенно конфигурации членов. Классический статуарный идеал отмечен равной удаленностью от двух крайностей: от статичности грузной, неповоротливой массы и от предопределенной, извне обусловленной подвижности. Совокупность же таких фигур-самостей дает классическую композицию-координацию (единораздельность), члены которой максимально автономны и вместе с тем с великой точностью и полнотой между собой взаимодействуют, так что общая картина одинаково внятна и в целом, и в своих частях.

Воплотившийся в подобных образах, а также в формах архитектурного ордера классический стиль определял визуальную среду первой в мире демократии. Подчеркну: это был *единственный* стиль своей эпохи. «Какое однообразие!» — услышу я в ответ тихий, но дружный разочарованный вздох. Ну хорошо, допустим, что повсеместность здорового, полноценного стиля можно называть однообразием. Но поглядите на интеллектуальную жизнь той же эпохи, на философию, к примеру, — ту философию, из исканий которой родилась тогда математика как наука, а к концу классического периода (в деятельности Аристотеля и его школы) — и научное естествознание, и логика, и филология; возьмите тогдашнюю политику с ее публичной борьбой соперничающих групп (о греческой религии с ее

неизменной открытостью чужеземным культам я уже не говорю), — было ли в этих областях что-нибудь хотя бы отдаленно похожее на однообразие? Вам давно и хорошо известно, что не было, — больше того, что плюрализм в этих областях на протяжении вообще всей классической древности, начиная с рубежа VII—VI вв. до н. э., был не просто беспрецедентным, но и уникально плодотворным. Да, политики и даже интеллектуалы той эпохи могли ненавидеть друг друга, но от этого они не переставали друг друга слышать; нередко случалось им спорить и яростно, и грубо, но даже тогда они были способны не забывать о существе спора. Такой плюрализм меньше всего был похож на многоголосый тетеревиный ток, на галдеж птичьего базара, где никто никого не слышит, но при этом каждый норовит привлечь к себе общее внимание. И это закономерно. Сильная, продуктивная демократия — неважно, зрелая она или ранняя, древняя, — создает условия для генерирования бесконечного множества идей, как взаимосвязанных, так и взаимоисключающих. Но при этом язык их выражения у нее всегда один, и как раз единство языка делает возможным сличение, противопоставление и свободное состязание идей. Без его нормативности свобода мысли (а значит, и социальная свобода) — пустая иллюзия.

Один у свободы и художественный язык. Потенциально бесчисленные манифестации этого богатого, гибкого и выразительного, но при этом единого, строгого и чуждого двусмысленности языка-стиля готовят, если не сказать тренируют, душу к трудному испытанию свободой и, не в последнюю очередь, к участию в упомянутом свободном состязании идей.

Напротив, множественность художественных языков — симптом глубокого духовного кризиса демократии, глубинных процессов ее перерождения. С учетом этого нам и стоило бы судить о социальной роли классики и классицизма. Классика — не исторически обусловленный и преходящий признак демократии; это ее атрибут, эстетическое выражение ее сущности. В зрителях, которым он был адресован,

этот художественный стиль своим постоянным присутствием в их жизненной среде укреплял психологическую основу изоморфного ему жизненного стиля. Без этого стиля, этого — в широком смысле слова — языка равноправного общения никакая демократия не жизнеспособна. Его определяющее свойство — ясность. Спросите любого человека, имеющего хотя бы общее представление об истории искусств, но не вовлеченного в споры на обсуждаемые здесь темы, какой из исторических стилей он бы скорее всего мог определить словом «ясность»: готику, барокко, рококо, «авангардный» или какой-то еще? Не долго раздумывая, этот человек назовет вам классику и будет совершенно прав, констатируя данную очевидность. Теперь возьмем демократию. Кто та фигура, о которой уже с античного времени известно, что ее деятельность прямо готовит разрушение демократии и что без нее данное разрушение не может быть сколько-нибудь эффективным? Эта фигура — демагог. Какова главная методика демагога? Использование неясности в понятиях, их спутанности, двусмысленности и расплывчатости. И уж, конечно, главный адресат демагога — это люди, не склонные пользоваться ясными понятиями и в итоге добровольно принимающие от демагога внешнюю жесткость идеологии как ее — ясности — суррогат. Так кому же в конечном счете классика благоприятствует и кому мешает? Этот вопрос я оставляю без ответа.

в) заключительное слово

Пользуясь случаем, хочу в заключение обратиться к тем, кто, как и я, не имеет прямого влияния на дела в искусстве, но кто при этом солидарен со мной хотя бы в отрицательной части моих суждений. Вас никто не сумел убедить, что каракули — это живопись, а хулиганство — искусство, что люди, вас в этом заверяющие, — художественные критики. Вы видите — этого никому не удалось от вас скрыть, — что прогресс человечества, обретаемый

ценой деградации отдельных людей, может привести только в безысходный тупик. Остановить вырождение не в наших силах. Но мы можем сделать так, чтобы ход его замедлился, тем самым увеличив возможность того, что на своем пути к пропасти человечество однажды остановится, не дойдя до рокового края. Как мы можем это сделать? Наши протесты и требования сами по себе вряд ли в обозримом будущем окажутся эффективными: вы ведь слышали, как властно и твердо звучит голос наиболее воинственного из моих оппонентов, а он бы никогда не позволил себе столь решительного тона, не будучи уверен (и уж в этом — вполне обоснованно), что ветер истории дует в паруса декадентства. Но одно нам доступно несомненно: не поощрять декадентов своим вниманием, не вздрагивать внутренне, когда в личной беседе или с экрана ТВ их клевреты с металлом в голосе говорят нам об очередной порции мусора: «Это надо смотреть!» Не поворачивайте головы в ответ на их зазывания, не откликайтесь, когда они улюлюкают и свистят вам вслед, — проходите мимо. Не вступайте в поощрительные разговоры о них — замолкайте. Люби́те то, что вы лю́бите, смотрите, слушайте, читайте, изучайте то, что вам действительно дорого; в общем, будьте самими собой. Иначе — все протесты бесполезны. Только не потеряв естественного чувства брезгливости к безобразному, можно содействовать будущему спасению красоты, надеяться на которое мы еще вправе.

И последнее, что я хотел бы сказать. Десятилетиями дело складывалось так, что вопреки здравому смыслу и разуму, но благодаря усилиям людей, здравый смысл и разум ненавидящих и презирающих, отталкивающая личина эстетического и морального декадентства все больше воспринималась как лицо свободы. Если хотя бы немногих читателей я сумел убедить, что это — иллюзия и что лицо свободы прекрасно, значит, поставленной цели мне достичь удалось.

26 июля 2001 года

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Итак, решил Бернштейн, сидя дома, что я... мистификатор. Иной читатель, быть может, подумает, что «мистификатор» — это слишком сильно сказано; ведь Бернштейн такого слова не употреблял... он, вообще-то, человек деликатный, не мог он так вдруг... и т. д., и т. п. Ну конечно, слова такого не употреблял, знаю, но ведь охарактеризовал именно так и никак иначе! А как вы прикажете называть человека (т. е. меня в изображении Бернштейна), выносящего на суд публики не роман, не повесть, не стихотворение (закон этих жанров, как известно, не отождествляет автора с субъектом повествования или лирического переживания), выступающего не в качестве профессионального адвоката-защитника (о нем все знают, что он не обязан говорить, как на исповеди, только то, что думает), но пишущего и обнародующего публицистическую статью, от автора которой читатели ждут элементарной искренности хотя бы в изложении основных тезисов (ибо такова одна из общественных условностей, уважать которые обязан любой цивилизованный человек), и при этом беспардонно обманывающего эти их ожидания, выда-вая чуждые ему убеждения за свои собственные? Добавлю, что в данном случае этот человек (т. е. опять-таки я в обрисовке Бернштейна) должен быть к тому же и безрассудно-дерзким, если, зная наперед, какую свирепую ярость могущественных еще старцев (и их не старых еще клевретов) может на него навлечь такое выступление, тем не менее идет на риск ради совершенно чуждых ему принципов.

[2] Вообще говоря, искусство дискредитации субъекта нежелательных мнений поставлено в отзыве на большую высоту. Примеров множество, приведу лишь самый интересный, опять с тем же лапутянином. Нет, конечно, мой оппонент не какой-нибудь ксенофоб-антизападник; судя по его тексту, подобные вещи от него далеки. Но среди читателей всякие люди бывают; почему бы не воспользоваться? Вот и рождается персонаж: подобное тени существо, укрывшееся под иностранным шифром L.T. Оно носится по воздуху, неслышно приближаясь и бесследно исчезая; оно там и живет, как настоящий déraciné, «безродный космополит», оторвавшийся от почвы, а может быть, и вообще никогда не имевший корней.

С чем в первую очередь должно ассоциироваться у читателя бернштейновского текста слово «лапутянин»? Уж, конечно, не с

сообществом выдающихся ученых Британии, современным Свифту, — этим реальным прообразом летающего острова Лапуты из «Путешествий Гулливера», ведь прообраз от образа слишком далек и к тому же мало кому известен. Ближайшая ассоциация, рождаемая словами «Лапута», «лапутянин», — это с детства запечатленная в памяти благодаря постоянно воспроизводимой иллюстрации Гранвиля огромная летающая тарелка, несущая угрозу живущим на земле (т. е. в данной ситуации — «нашим»), древний архетипический образ (см. о «летающих тарелках» у К. Г. Юнга) чуждого, «не нашего». Уже в самом начале Бернштейн указывает на заносчивую дерзость этого существа: дескать, вот вам, пожалуйста, а вы с такими L.T. еще здороваетесь! Ну а далее следует подготовка к развернутому представлению:

«Текст, лежавший передо мной, соблазнительно мерцал, казался то ликом, то личиной — и я никак не мог решить, что же это такое...»

Не похож ли этот китч на описание корабля опасных инопланетян («соблазнительно мерцал») и его экипажа («казался то ликом, то личиной») в бульварной фантастике? Но вот по воле *нашего* фантаста люк открывается и из него выходит сам L. T.

Я сказал это вовсе не для того, чтобы попрекнуть моего оппонента нападками на меня лично; ведь если ему верить (хотя верится с трудом), он и сам убежден, что я не являюсь субъектом изложенных в моей статье мнений, а значит L. T. — это не про меня. Я всего лишь хотел отметить любопытное противоречие между основной либерально-прозападной тональностью текста Бернштейна и этим странным темным посланием. Создается впечатление, что одной рукой мой оппонент пишет панегирик современной терпимости, другую же руку по локоть погружает в подсознание читателя, бередя в нем спящие мифы.

Но я бы недооценил многогранности моего оппонента, если бы не отметил другого его жеста, не менее выразительного, хотя и обращенного к совсем иной аудитории. В «Полемических заметках» я мимоходом высказался об эффекте, производимом декадентской архитектурой. Справедливо или несправедливо это мое высказывание, но из его контекста становится яснее ясного, что оно касается *всех* подобных «шедевров», безотносительно к степени их популярности. Мой же оппонент в мгновение ока их идентифицирует: Музей Гугенхайма в Нью-Йорке и Каза Мила в Барселоне!

В чем дело? И так всем понятно (и противникам, и поклонникам, и даже равнодушным), о какого рода архитектуре идет речь: она достаточно намозолила всем глаза. Так к чему же идентификация? А если и к чему, то почему именно с этими двумя постройками, к которым я отношусь — нетрудно было заметить — столь же плохо, как и к неисчислимому множеству им подобных, во всяком случае нисколько не хуже? Если понадобилась наглядность для читателя с чересчур бедным воображением, то среди зданий-монстров можно было найти и гораздо более представительные как в визуальном, так и в историческом плане — это уж точно!

Такой выбор, однако, станет понятнее с учетом того, что именно названные постройки, да еще пара-тройка других того же рода волей судеб оказались туристическими аттракционами, притянувшими к себе массовое любопытство. Вот вам и удобный случай выступить народным трибуном, воспламенить своим негодованием широкие массы туристов, ездящих на Запад!

Так что не одни только патриоты-почвенники являются для моего оппонента ресурсом желанного протеста; он, как видно, умеет подобрать ключи к сердцам людей самых разных вкусов и воззрений.

[3] Например, когда он похвально отзывается о Ренессансе, вместо того чтобы, проявив последовательность, решительно осудить его целиком как эпоху господства самого что ни на есть злостного лапутянского экспериментаторства в искусстве. Что уже говорить о так называемом авангардизме, который, как всем известно, без экспериментаторства с формой (другой вопрос — насколько успешного) просто не был бы самим собой, так же, кстати, как и без социального утопизма.

[4] Чего стоит хотя бы фраза о «*некой* научной конференции» (курсив мой. — *Л. Т.*), цитата из отчета о которой между тем аккуратно выписана, сопровождена точной ссылкой на издание и вынесена в эпиграф. Тут виден почерк настоящего мастера. Но — чего?

[5] Увы, это так, несмотря на все его бесспорные и многочисленные достоинства. Какие именно? Из многих назову хотя бы эрудицию: г-н Бернштейн перечитал такую уйму всего, что ему вполне простительно, если кое-что из прочитанного он уже позабыл и, попрекая меня, как строгий экзаменатор, грудами не прочитанных мною новейших журналов по эстетике среды обитания, вдруг осекается и теперь уже, как растерянный студент на

экзамене, никак не может хотя бы смутно выразить, что же такого опровергающего мои взгляды в этих журналах сказано и доказано (мысль, что он это скрывает для пущей важности или с какой-то иной целью, просто не вяжется с моим уважением к нему как к коллеге-искусствоведу). Еще отмечу в Бернштейне высочайшую акрибию (тщательность) настоящего исследователя, которую он не только практикует сам, — в чем я совершенно уверен, — но и бескомпромиссно, как это и подобает настоящему ученому, требует от других, в чем я убедился, читая его отзыв. Боюсь, впрочем, что эта его требовательность заходит там немного дальше, чем ей бы стоило позволять. Так, от автора *публицистической* статьи, написанной исключительно для тех, кто *разделяет* его принципиальные позиции, о чем сам этот автор — т. е. я — открыто и ясно заявляет первыми же строками своей статьи, — от этого самого автора Бернштейн, увлекаемый благородным инстинктом ученого, требует статистических подтверждений одной из указанных принципиальных позиций, а именно: что так называемое современное искусство по-настоящему интересует почти исключительно тех, кто к его производству и распространению лично причастен. Оно и понятно: истинный ученый не поверит ничему, пока ему не представят математически точных доказательств. Но Бернштейн почему-то никак не возьмет в толк, что дело он имеет не с такими же учеными-специалистами, как он сам, а с рядовыми потребителями искусства (включая, в данном случае, и меня самого, ни в коей мере не являющегося специалистом по современным материям) — с потребителями, запросы которых необходимо уважать (если, конечно, не исходить из марксистской «теории трудовой стоимости» с ее косвенным оправданием хамской диктатуры производителя, навязывающего потребителю молотую бумагу вместо колбасы и «Черные квадраты» вместо картин). Он почему-то никак не уразумеет, что, как бы ни важна была в этой области объективная и точная статистика, личный опыт любого человека, много лет любительски интересующегося художественной жизнью, обеспечивает его вполне репрезентативной подборкой фактов и дает возможность без всяких статистических бюллетеней делать принципиально верные в целом выводы о соотношении между эстетическими запросами общества и предлагаемой ему художественной продукцией; что, если перед одним из рядовых потребителей искусства, не лишенных здравого рассудка, вдруг вынырнет некто в ученой мантии и бейсбольной кепочке и нач-

нет бойко заверять его, будто массовый неуспех «современного искусства» ему всего лишь (или «в значительной мере») померещился, то он, чего доброго, только рассмеется в лицо своему непрошеному наставнику (каковой несдержанности я, конечно, никак не одобрю). Наконец, Бернштейн почему-то не может понять и того, что в разговоре с бывшими согражданами ссылаться на свой зарубежный опыт как на свое преимущество — это не только не очень тактично, но и, главное дело, бессмысленно, ибо теперь, когда границы давно уже не закрыты, те, с кем он спорит, тоже кое-что могли повидать сами и в состоянии рассудить, чего стоит заявление о господстве классических форм на центральных улицах современных западных городов!

Но, несмотря на все мои недоумения, ясно вижу: критик мой и в научной литературе силен, и в методологии хоть куда! Ну а стилист он и вовсе отменный: ораторский слог его блестящ и стремителен, причем настолько, что читателю, увлеченному его мощным ритмом, просто некогда останавливаться в кропотливых поисках смысловых неувязок; такой стиль, как говорится у нас, гуманитариев, еще ждет своего исследователя.

[6] В надежде уменьшить возможные кривотолки, замечу, что ни из этого, ни из любых подобного рода фактов я вовсе не склонен извлекать выводов о какой-то фундаментальной вине западной цивилизации перед всем остальным человечеством. Такая вина — химера странного сознания, бред человека из подполья, глядящего на западный мир «и с ненавистью, и с любовью», независимо от того, откуда этот взгляд направлен, извне или изнутри самого Запада. Это — в плане психологическом. Но и в моральном отношении такой взгляд весьма сомнителен. В самом деле, разве не той самой западной цивилизацией созданы хотя бы основные удобства, без которых современный городской (и не только городской) человек просто не мог бы обходиться? А то, что было бы со всем человечеством, если бы не западная технология и resp. породившая ее западная, т. е. восходящая к эллинской, ментальность, можно видеть на примере великих цивилизаций Древнего Востока: их давно уже нет. Осуждать исходящий от Запада прогресс, по-моему, столь же нелепо, как восхвалять неизбежно порождаемые этим прогрессом недуги, и физические, и духовные. И если западной культуре суждено когда-нибудь вновь возродиться, то произойдет это благодаря ее собственным силам (их достаточно), без помощи каких-либо спасительных миссий, тем более — непрошеных, но при этом, ко-

нечно, с самым уважительным учетом всего достойного, что создано вне границ западной цивилизации.

[7] Мне скажут: «Отчего это вы ратуете за возрождение АХ, если сами же говорите о нарастающем культурном упадке? Как же в условиях такого упадка эти АХ вообще смогут привиться и жить?» Отвечу на это, что АХ и возникали как раз в периоды культурного упадка как защитная на него реакция, и даже те, кто их основывал, часто сами как художники были этим упадком затронуты. Надо, впрочем, отдать им должное: чувство ответственности перед культурой брало в этих людях верх над эгоцентрической потребностью в самовыражении невзирая ни на что. Каков результат? Для любителей курьезов он печальный; для ценителей искусства — совсем наоборот. Эти последние хорошо знают, что все общепризнанно великие творения европейской архитектуры, возникавшие со времени сложения академий до времени их упадка ближе к концу XIX в., выдержаны в строгой ордерной, т. е. академической, традиции, что и в скульптуре, и в живописи этого периода все выдающиеся художники либо прямо, либо косвенно, через определяющие влияния, которым они подвергались, были связаны с академической школой. Они также хорошо знают, что и по завершении данного периода работали многие великие мастера, остававшиеся верными академической традиции. Шутки по поводу официального статуса некоторых из них не казались бы такими натужными, если бы хоть кто-то из декадентов-самовыраженцев был когда-нибудь приглашен на должность официального художника и... отказался. Но нет, любовь многих из этих людей к тиранам и к их режимам осталась безответной, а потому можно не сомневаться в ее искренности.

[8] Застарелые пошлости декадентского агитпропа на этот счет либо порождены невежеством, либо рассчитаны на незнание. Поэтому каждому, кто намерен в этом вопросе толком разобраться, советую сделать это самостоятельно, не давая заморочить себе голову манипуляцией грубо вырванными из контекста цитатами и фактами, но серьезно знакомясь с литературой, специально посвященной деятельности отдельных академий, и прежде всего с документальными материалами. Тому, кого интересует не декадентский взгляд на историю художественного образования, решусь указать и на собственную статью: *Таруашвили Л. И.* Торвальдсен и академическая традиция // Проблемы развития зарубежного искусства. Вып. XI. Л.: АХ СССР, Ин-т им. И. Е. Репина, 1981. С. 122—130.

[9] Театр как место, где множественность интеллектуальных позиций реализуется не просто в слове, но в живом слове, проникновенно звучащем выразительными модуляциями актерского голоса, а также в пластической экспрессии позы и жеста, тем самым запечатлеваясь в душе зрителя как пережитая лично им самим, а следовательно, как отчасти его собственная, интериоризованная множественность, явился в Греции главным местом усвоения и распространения интеллектуальной культуры общества — и, в более широком смысле, культуры равноправного общения, жизненно важной для демократии. Но таковым он оставался и много столетий после упадка древней эллинской цивилизации, пережив первый подъем в эпоху Ренессанса и оставаясь одним из главнейших культуротворческих факторов до той поры, когда был заменен в этой роли кинематографом, при всей специфике сохранившим важные черты своего предшественника.

[10] Уже в универсальном репертуаре человеческой кинесики (жестикуляции, мимики и выразительных поз) противопоставление одной руки другой по их положению символизирует процесс выбора из альтернативных суждений (т. е. собственно интеллектуальную активность), тогда как симметрия позы выражает либо нерассуждающее доверие (молитвенная поза), либо нерассуждающую уверенность (поза куроса), либо то и другое одновременно (солдатская поза навытяжку), либо, наконец, чувство интеллектуального бессилия (симметрично разведенные руки или симметрично поднятые плечи).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Леонид Иосифович Таруашвили родился в 1946 г. Окончил в 1975 г. ФТИИ Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР (Ленинград). Доктор искусствоведения. Автор книг «Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма» (М., 1991), «Эстетика архитектурного ордера: От Витрувия до Катрмера де Кенси» (М., 1995), «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы» (М., 1998) и ряда статей по истории искусства, эстетики и литературы.

Борис Моисеевич Бернштейн родился в 1924 г., окончил исторический факультет Ленинградского университета по отделению истории искусства. Доктор искусствоведения, профессор-эмеритус Академии художеств Эстонии. Области исследовательских интересов — история русского искусства, в особенности: Александр Иванов и его эпоха, современное искусство Эстонии, теория искусства и методология искусствознания, проблемы изучения художественной культуры. На эти темы опубликовал более 250 книг, альбомов, разделов в коллективных трудах, статей в отечественных и зарубежных изданиях. В их числе: Эстонская графика (1970), Виве Толли (1978), Ringi sees & ringist väljas (1979), Гюнтер Рейндорф (1981), Peeter Ulas (1984), Николай Кормашов (1985), Kunstiteadus ja kunstikultuur (1990), цикл статей по методологическим проблемам искусствознания («Советское искусствознание» — «Вопросы искусствознания» — «Искусствознание», 1974—2002).

Яковенко Игорь Григорьевич родился в 1945 г. Окончил Московский лесотехнический институт по специальности инженер-механик в 1969 г.; в 1982 г. — аспирантуру ИФАН (Институт философии АН СССР). Доктор философских наук. Культуролог, историк культуры, политолог. Сфера научных интересов — теоретическая культурология, цивилизационный анализ, россиеведение, проблемы диалога культур и социокультурной динамики, логика макроисторического процесса. Автор более 150 публикаций, в их числе: «Культура как система» (в соавт. с А. А. Пелипенко). М.: Языки русской культуры, 1998; «Российское государство: Национальные интересы, границы, перспективы». Новосибирск: Сибирский хронограф, 1999.

Languages of Free Society. Abstract.

The book contains acute by dissimilarity of basic positions, here and there hard by its tonality polemical confrontation of three different authors' responses to some burning questions posed by social practice of contemporary art. The main problem, around which an intellectual conflict develops itself, can be in general terms formulated as *art in democratic society*. What kind of freedom is for democracy crucial and consequently more important: freedom of thought and its utterance or freedom of individuum to express itself artistically? Is a collision of these two freedoms possible and even thinkable at all? Does in contemporary society antidemocratic compulsion of massconsumer to consuming unacceptable for him/her artistic production permanently takes place or such a compulsion is a routine consciousness phantom and nothing more? Is indeclinable destruction of intellectual milieu goes on now or the society experiences – as it ever did – a natural and at the long run useful catharsis? What should for mature democracy mean such aesthetic phenomena as classicism or realism: normal manifestation of its nature or harmful reactionary Utopia? Such questions entail many new other ones opening for inquisitive minds resting still untouched field of discussion.

[Ключевые слова:]
Философия, Искусство, Социология, Политология, Культурология, Социальная философия, Эстетика, Право

[Keywords:]
Philosophy, Art, Sociology, Political sciences, Philosophy of culture, Social philosophy, Aesthetics, Law.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

С. 14. Посл. абзац, строка 1: *со — ного* читать как *современного*.

С. 22. Строка 10: *АХ/ как* читать как *АХ как*.

С. 49. Строка 10 снизу: *переосмысливает»*. читать как *переосмысливает» их*.

С. 117. Строка 20: *становленному* читать как *установленному*.

С. 119. Строка 16 снизу: *hominins sapientis* читать как *hominis sapientis*.

С. 144. После строки 2 должна быть пустая строка.

С. 150. Строка 18: *Выда-вая* читать как *выдавая*.

Книга содержит острую по несходству базовых позиций, местами резкую по тональности конфронтацию ответов трех разных авторов на животрепещущие вопросы современной культуры. Основная проблема, вокруг которой здесь разворачивается захватывающий интеллектуальный конфликт, — *искусство в демократическом обществе*. Какая из свобод важнее для демократии: свобода мысли и мыслеизъявления или свобода эстетически себя выражать? Имеет ли место в современном обществе антидемократическое принуждение массового потребителя к потреблению неприемлемой для него художественной продукции или такое принуждение — фантом рутинного сознания? Происходит ли сегодня неуклонное разрушение интеллектуальной среды или общество как всегда переживает естественный и, в конечном счете, полезный процесс катарсиса? Чем является для зрелой демократии академический классицизм и реализм: закономерным выражением ее природы или вредной реакционной утопией? Эти вопросы влекут за собой множество новых, открывая для ищущих умов еще нетронутое, по сути дела, дискуссионное поле.