

Андрей Великанов

Симулякр ли я дрожащий
или право имею ?

2007

[...беречь и изучать тонкий слой симуляции на теле несуществующей реальности — как то единственное, что у нас осталось от традиции и классики...]

Андрей Великанов

Симулякр ли я дрожащий или право имею — М.: Новое литературное обозрение. 2007. —272 с., ил.

Что делать художнику после того, как прозвучали многочисленные декларации о смерти искусства? И можно ли теперь заниматься творчеством в какой-либо форме? И так, чтобы не быть при этом жертвой симуляции? Решить эту проблему пытается Андрей Великанов, художник, которого, впрочем, такая старомодная профессиональная идентификация более не удовлетворяет. По его мнению, вместо вопросов «что делать?» и «кто виноват?» надо спросить — «где?» и «как?». Где — на границе семиотических пространств, а как — этому и посвящена его книга.

ISBN 978-5-86793-545-0

© А. Великанов. Текст, оформление книги, иллюстрации, 2007

© «Новое литературное обозрение», 2007

Редактор Г. Ельшевская

Параноидальная интродукция. Войны и миры. Настоящее и поддельное. Россия — родина симулянтов. Миметический модернизм. Костюм Робинзона Крузо и подарок капитана Немо.

То, что после физики. Метафобия и эпифилия. Необходимость отвергаемого. Метафизика второй свежести. Тоталитарный постмодернизм.

Климакс культуры. Унижение сравнением. Междометие мертвеца. Шпенглер об увядании. Чернышевский о цветах и мухах. Ослы и козлы. Постепеновщина и революция. Сфера безумия. Страсти по Гумилевым. Игра в редукционизм. Как нужно разделять и возделывать. Эпифиты и мертвое дерево иерархии. Крысы, червяки и русские.

Плывущие по порядку. Пальто философа. Космический поступок князя Гагарина. Космодромы на кладбищах. Космос, космизм, космонавтика и косметика. Циолковский в поиске гениев. Леониду Красину — зиккурату и человеку. Иван Иванович и хор Пятницкого. Lex Mephistopheles. Как Ницше дал задание Федорову.

Архитектура — застывшая симуляция. Мрачные ворота в гламурный деконструктивизм. Утки и сараи. Матрешки и визуальные метафоры. Прометей и антициклоны. Слоеное сознание. Незнайка и Ле Корбюзье в Солнечном городе. Курс объемно-пространственной композиции, изложенный Кубиком. Торжество дефиниции.

Бастард философии. Незаконное рождение. Развод Истины и Красоты. Древо познания прекрасного. Искусство принадлежит. Звездное небо и очувствление осознанного. Верификация химер. Зоны и сталкеры — куда складывать вынесенное? Обмен бессилием. Эстетические отношения искусства к симуляции. Скромные концепции.

Коллективная эпилепсия. Фактор X. Царство доксы. Зрение и мировоззрение. Перемирие номиналистов с реалистами. Как увидеть симуляцию. Граница на замке. Романтическая

семиотика. Гимн семиотизированных пролетариев. Мумифицированное означающее. Dasein Design. Танец трудолюбивых пчел. Боги эпилепсии и ангел имплозии.

Литература

Параноидальная интродукция

Войны и миры

Эта война ведется на протяжении тысячелетий. Армии переименовываются, теряют вождей, но не сдаются. Гигантские территории захватываются, но тут же отходят неприятелю всего лишь из-за перемены точки зрения. Противники, а также ценности, служащие предметом спора, непредсказуемо меняют свои названия. Воюют ли номиналисты с реалистами или материалисты с идеалистами, делят ли они монады, субстанции, материю или сознание, - всегда находится какой-нибудь основной вопрос, вокруг которого разворачиваются неутрачивающие бои.

Обе стороны всегда рассчитывали иметь все, часть не устраивала. Поэтому споры из-за эфемерных категорий очень часто сопровождались насилием. Пафос религиозных войн и модернистских революций легко трансформировался в самые агрессивные формы убеждения и принуждения. Еретиков сжигали на кострах, а материалисты расстреливали идеалистов. Но одержать полную победу нельзя, даже физически уничтоженный враг оказывает неослабевающее сопротивление. Но есть также возможность не замечать противника в идеологической борьбе. Тогда в одном и том же пространстве помещается гораздо больше идей, благо они бестелесны и эфемерны. Тем более что решение вечной проблемы в любой ее интерпретации всегда зависело от терминологии, точки зрения и политической конъюнктуры. В самом деле, как можно иначе решить главный вопрос, как только циркуляром по какому-нибудь ведомству? Издав такой указ, каждая сторона считает войну окончательно выигранной, а весь театр военных действий покоренным. Существование противоположного лагеря отрицается, или, по крайней мере, за ним не признается права участия в онтологических построениях. Мир целиком принадлежит тому, кто декларирует правильное решение главного вопроса.

В наши дни идеологические споры могут быть сопряжены с насилием не в меньшей степени, чем ранее. Но насилие теперь стремится скорее не к жестокости, а к артистичности жеста. В конце концов, зарубить топором старуху-процентщицу - это так неэстетично, а вот взорвать себя за идею в людном месте, обвязавшись предварительно пластидом, - в этом есть определенная эстетическая претензия. Что уж говорить о падающих за идею небоскребах?.. Но все-таки нужно признать, насилие возникает не при решении фундаментальных вопросов бытия, а там, где идет борьба за власть, деньги или отстаиваются конкретные представления о справедливости. Фундаментальные философские проблемы сегодня даже не нуждаются в том, чтобы быть патетически произнесенными на философском диспуте. Их сторонники совершенно не мешают друг другу. Отрицание бинарных оппозиций очень способствует такому положению, поскольку вообще ставит под сомнение существование оппозиционера и его мнения. Сопряженные миры не являются сопредельными, одно и то же пространство можно трактовать в различных идеологических понятиях, в границе нет необходимости. Полярность уступила место множественности, а пространство не делится на составляющие геометрически, каждая часть одновременно является целым. Более того, нельзя даже сказать, что в одном и том же мире есть две или несколько партий, которые не замечают друг друга. Сознание каждого индивидуума также представляет собой вложенные друг в друга несообщающиеся сосуды. Люди-матрешки декларируют целостность и последовательность в убеждениях и теориях, но именно такая декларация является верным свидетельством эклектичности сознания.

Настоящее и поддельное

Есть еще одна отмененная категория, которая когда-то сильно способствовала жестокости философских войн - главное повествование, метанаррация. Коль скоро нет необходимости в утверждении главной истины, нет и главной войны. И все-таки есть оппозиция, время от времени проявляющаяся отголоском предыдущих конфликтов. Антагонистические понятия, наследники вечного конфликта, предстают сегодня как реальность и симуляция. Как и раньше, обе стороны рассчитывают на полное господство. Защитники реальности вроде бы находятся в привилегированном положении. Они смело могут утверждать, что все реальное принадлежит им. Но и сторонники симуляции занимают вполне выигрышную позицию. По существу вопроса они заявляют, что все реальное - чистая фикция и, следовательно, находится в их полном распоряжении. Они считают, что мы имеем дело с такой иллюзией, за которой уже невозможно разглядеть реальное в традиционном смысле. Знаки и их фрагменты, то есть все то, что именуется семиотической сферой, стали единственной и самодостаточной природой.

История и реальность уступили место "симулятивной гиперреальности симулякров" (Бодрийяр). Иерархия и хронология более не служат систематизирующими инструментами. Но симуляция одновременно является предметом вожделения и источником фобии. Неконтролируемые процессы, приводящие к тотальной иллюзии, порождают страх полной потери действительности. Отсюда такие выражения, как "страсть к реальному" (Бадью) и "проникновение в Реальное Вещи сквозь паутину видимости" (Жижек). Возникает ощущение, что армия, которая недавно завоевала весь мир, готова отдать его из-за насморка у полководца.

Но другая сторона принять мир не готова, поскольку не ведает, что тот был завоеван. Неопозитивисты оперируют несомненной и однозначной реальностью без всякой тени симуляции и волнение вокруг последней не представляет для них никакого интереса. Идеи противоположной стороны если и попадают в поле их зрения, то считаются следствием заговора философов-злодеев. При этом парадоксальным образом обе армии состоят исключительно из перебежчиков, сознание которых осложнено амбивалентностью представлений, именуемой в современной культуре шизоидным синдромом. Но не будем относиться к ним с предубеждением, эти люди адекватны своей культурной эпохе.

Обе армии, вероятно, могли бы вступить в переговоры, послать парламентариев и даже заключить мирный договор, но, увы, это совершенно исключено из-за невозможности сделать какое-либо сообщение. Понятие "информационный хаос" парадоксальным образом иллюстрирует эту ситуацию. Утверждение, которому повезло быть многократно репродуцированным с помощью современных медиа, тем самым приобретает новое качество, - совершенно не обязуясь доносить до адресата нечто значимое, занимать существенную часть всего многообразия произносимого и слушаемого.

Россия - родина симулянтов

Но может быть надо поискать непогрешимые бесконфликтные островки там, где нет информационных технологий и постмодернистских философов? Где-то ведь еще существуют первобытные племена, которым далеко до порочной цивилизованности! Правда, неизвестно, защищает ли их неведение от "хоровода симулякров". Кстати, не надо забираться далеко в джунгли Амазонки или в африканскую саванну, чтобы провести такие наблюдения. Совсем недалеко от европейской транскультуры простирается бескрайняя Россия, которая никак не может разобраться, где она, - в первобытном мифологизированном сознании или в цивилизованном семиотическом хаосе. У нас-то как обстоят дела? Потеряна ли реальность или

напротив, царят здравый смысл и позитивистская наука? И вообще, у нас уже постмодернизм? Или еще нет? Или уже нет?

Отвечать на эти вопросы надо в правильной русской традиции, переформулировав их, например, в сакраментальную формулу "кто виноват?". Тогда сам собой напрашивается ответ: симуляция - плод испорченного французского ума. Правильный русский мужик, заводящий поутру трактор, а вечером пьющий водку, и думать не думает о какой-то там иллюзии. Материя по-прежнему дана ему в сильных ощущениях. Другой русский мужик, пьющий водку непрерывно (вероятно, более правильный), попадает в галлюцинаторную среду белой горячки, в которой тотальная симуляция достигается самым дешевым и простым способом. Этот способ изобретен давным-давно, когда шаман первобытного племени кормил своих подданных грибами, чтобы вызвать необходимые галлюцинации. Есть и еще один русский мужик, а вернее русский парень, который имеет непосредственное отношение к симуляции. Это тот, который "косит" от армии в психиатрической клинике, симулируя шизофрению, паранойю или, на худой конец, эпилепсию.

В последнем случае мы сталкиваемся с интересным фактом: симуляция и имитация - разные вещи уже в языке, не говоря о постмодернистских концепциях. С одной стороны, и то и другое - притворство, но симулировать можно болезнь, а имитировать, скажем, голос. Точная имитация требует мастерства. Имитатор заслуживает похвалы, а симулянт осуждается. Имитатор, скорее всего, будет наделен эпитетом "талантливый", а симулянт - "злостный". Слово "симуляция" так широко используется в постмодернистской теории потому, что Платон когда-то употребил слово "симулакрум" для обозначения "копии копии". Но именно это понятие отражает суть состояния: культура именно симулирована, но не имитирована. Имитация подразумевает существование оригинала. Симулированный мир в оригинале не нуждается. Симуляция сама способна производить смысл и реальность.

России удалось так долго длить тоталитарный модернизм (кстати, не до сих пор ли он еще длится?), что она оказалась в эклектичном смешении классики, модернизма и постмодернизма. Благодаря этому мы попали в какую-то ультрасовременную эпоху, как когда-то Монголия из феодализма в социализм. В то время как вся страна существует в традиционной сенсительной действительности, а "правильные" граждане защищены от постмодернизма неведением, "неправильные" интеллектуалы, имевшие небольшой интеллигентный постмодернистский опыт, импортируют французскую теорию.

А как вообще участвовала Россия в мировой философской войне? Что следует называть Брусиловским прорывом и Сталинградской битвой? Начнем с того, что в вопросе постижения реальности русские всегда доходили до крайностей. Марксизм со своим объективизмом вызвал у них желание разбить лоб обо что-нибудь вещественное. Чернышевский доказывал объективное существование дерева тем, что его изображение есть на дне яблочка сразу у двух людей (это доказательство хорошо бы прикладывать к любому аттракциону с виртуальной реальностью). Ленин считал, что, раз из каменного угля добывают ализарин (красящее вещество), то уголь есть объективная реальность, существующая независимо от человека. Почему для материалиста наличие полезной компоненты служит онтологическим доказательством, - более или менее понятно, но вот почему именно это вещество стало героем и приобрело прямо-таки скандальную категориальную известность? Вовсе не потому, что Ленин интересовался практическими вопросами и бегал в лавочку за краской, а потому, что уголь и ализарин - прямая цитата из Энгельса, который применял эти категории для борьбы с идеалистами, а Ленин с этой борьбой солидаризовался. Хотя одно другому не мешает, ведь красил же Чернышевский свои шнурки чернилами.

Полвека спустя академик Раушенбах начинает заниматься прямой и обратной перспективой с весьма практической целью - обеспечения ручной стыковки космических кораблей. Открывается физиологический факт - человеческий глаз видит вдаль в прямой перспективе, а вблизи в обратной. Это явление становится для Раушенбаха мистическим откровением. Раз я этого не знал,

а русские иконописцы уже давно знали, то Бог есть и Гагарин его видел! Логические упражнения заводят его весьма далеко, - сначала догмат троицы получает математическое истолкование (сравнивается с ортогональным вектором), а в конце жизни академик, продолжая верить алгеброй гармонию, принимает православие. Истовость, с которой делались все эти умозаключения и совершались действия, характеризует русскую мысль с определенной стороны, - она, русская мысль, с необычайной легкостью способна соединять воедино несоединимые мировоззрения и превращать их в откровения духа, жаждущего знания.

Защищенность русских от симуляции оказывается чистой симуляцией. Царство смысла и позитивизма превращается в иллюзорную и карикатурную действительность. Иллюзией оказывается предмет традиционной гордости - русская душа. При полной уверенности в кристально чистом восприятии действительности для сегодняшней России характерна одержимость симуляцией (что звучит как негатив процитированной фразы Бадью). У нас рождается механизм новой невиданной культуры. Вакханалия симуляции в эфемерном медиапространстве реализуется в виде конкретных вещей, которые можно пощупать и осмотреть.

Возникает вопрос, считать ли такие явления следствием дурного влияния Запада или собственной испорченности? И вообще, есть ли постмодернизм заговор философов или описание актуальной ситуации? Что это, культурологический вирус или концепция, адекватная происходящему? Известно, что это течение родилось на Западе, имеет также название "французская теория" и критикует многие аспекты западной культуры. Несмотря на то, что сам термин появился еще в начале XX века, начало активного развития постмодернизма относят к 1968-му году, когда по всей Европе прокатились политические волнения и начались поиски неструктурного в структуре. Между тем тоталитарный Советский Союз, агонизирующий десятилетиями в искусственно продленном модернизме, избежал революции 60-х. Вернее, участвовал в ней на стороне реакции, например, послал танки в Чехословакию. Так не была ли эта реакция гораздо более изощренной, чем представляется? Не могло ли так быть, что по заданию Хрущева в 60-е годы в недрах КГБ был успешно разработан постструктурализм, который значительно более успешно, чем кукуруза за полярным кругом, был распространен среди французских философов-марксистов? Задача - уничтожение западной культуры, так удачно содержащей в себе червоточину логоцентризма.

Это не более чем сюжет для шпионского параноидально-философского романа. Но вот что интересно, - Советский Союз, который вроде бы был защищен от любого "дурного" влияния, при внимательном рассмотрении оказывается отличной иллюстрацией к постмодернистским концепциям. Замечательным примером является гиперреальность советской пропаганды. Каждую осень страна рапортовала о гигантском и сверхточном количестве пудов зерна, засыпанных в закрома Родины, тогда как отечественный хлеб годился только на корм скоту. Сколько при этом продовольствия закупалось на Западе - тщательно скрывалось. Даже само начало советской эпохи, русская революция, является в каком-то смысле цитатой французской. Красные флаги и убийство царской семьи повторили уже бывшее в истории, точно так же как Белый дом и доллар как платежное средство стали элементами конца советской эпохи, цитировавшей другую революцию, - борьбу за независимость США.

При этом постмодернистская теория гражданам СССР была не нужна. Они научились общаться с помощью симулякров еще до того, как Батай ввел этот термин в постструктуралистский дискурс. Исчезновение реальности и изгнание субъекта так же хорошо были представлены в пространстве, ограниченном железным занавесом. Когда последний пал с ужасным грохотом, ничто более не мешало теории воссоединиться с практикой. Торжествующие Деррида и Бодрийяр совершили желанное путешествие "back in USSR" и были радостно встречены порочными аборигенами-интеллектуалами, тогда как правильные русские мужики продолжали пить и пахать.

Миметический модернизм

Необходимо отметить, что все сменявшие друг друга на протяжении ста с небольшим лет культурные парадигмы имели весьма благородную цель. Разоблачая недостатки предыдущей эпохи, они предлагали спасение от совершенных ошибок. Модернизм пытался построить новый идеальный мир. Постмодернизм разоблачал логоцентризм и освобождал детей от террора эдипизирующих их родителей. В наши дни неоконсерватизм пытается обрести почву под ногами в мире полной потери реальности.

Модернизм, несомненно, был самой патетической культурой. Человек той эпохи знал, что мир устроен неправильно, и знал, как его перестраивать. Число таких проектов было огромным, причем они не ограничивались умозрительными идеями, но превращались в весьма практические действия. Модернизм стал предтечей тоталитарных государств XX века, а художник разделил ответственность с диктатором. Считается, что именно искусство, философия и наука той эпохи подвели человека к черте, за которой ему грозило самоуничтожение. Именно поэтому рефлексивный постмодернизм поставил под сомнение необходимость переустройства мира. Его появление диктовалось страхом перед возможностями, которые человеку даровал модернизм. Психоанализ, марксизм и структурализм прошли очищение и получили эвфемистичные приставки "пост". В целом проблема была решена путем практически полного изгнания реальности. Мы перестали быть здесь и сейчас, нам предлагают находиться в пространстве "истирания следов". Мы перестали воспринимать мир своими собственными чувствами, а внеличным восприятием мы не умеем пользоваться.

Но так ли уж реально было то пространство, в котором разворачивались модернистские проекты? Если пустота "Черного квадрата" Малевича, начало нового супрематического мира, существует в совершенно умозрительной области, то политические и социальные эксперименты тоталитарных государств претендовали на абсолютную реальность. Между тем новый мир строился только в иллюзорном пространстве, тогда как реальность представляла собой миллионы уничтоженных людей. Но такое практическое применение иллюзии - вовсе не дитя модернизма. Религиозная домодернистская культура была построена на мимесисе, то есть на подражании миру, еще не подозревавшему в несовершенстве. Хорошая копия хорошего мира, - таким могло считать себя искусство. Либо, следуя Платону, можно было трактовать искусство как плохую копию универсума эйдосов. Но в любом случае разговор шел об иллюзии. Конечно же, это была не такая изощренная симуляция, как в эпоху постмодернизма, но и она представляла собой вполне ощутимый разрыв между реальностью и притворством.

Именно в этом проявилось одно из основных изобретений модернизма - он заставлял считать иллюзию реальностью, причем такой реальностью, по сравнению с которой настоящая реальность - ее бледная копия. Еще задолго до появления постструктуралистских концепций и медиа-технологий иллюзия экспортируется из лабораторий авангардистов в мир прямого действия. Супрематические композиционные опыты, цветные геометрические фигуры на плоскости - это почему-то будущие миры, черный квадрат на белом фоне - это почему-то начало нового мира, абсолютное ничто, тьма над бездной. А разогнанные деревни и сосланные нации - это мир социальной справедливости.

Одна из главных особенностей модернизма, на которой настаивают как апологеты, так и критики этой эпохи, - отказ от мимесиса. Художник модернизма предстает творцом, равным Богу и способным конструировать мир по собственному представлению. Однако позволим себе произнести несколько ключевых "но" по отношению к этой точке зрения. Дело в том, что художник-модернист отказался, скорее, от отражения, чем от подражания. Да, он больше не отражает созданное Творцом, он считает, что сам может создать гораздо более совершенный мир. Но он подражает именно тому Творцу, продукт которого оказался таким некачественным. В целом все модернистские проекты были сотворением мира, и новый бог всегда производил впечатление сумасшедшего, который решил переделать то, что с первого раза получилось не

очень хорошо. Если некоторые лидеры тоталитарных государств отождествлялись с художниками-модернистами, то именно данное качество - подражание Творцу и собственное обожествление - было определяющим в этом подобии.

Противоречивость и последствия модернизма сделались основанием для его вполне справедливого осуждения. Постмодернизм и стал такой новой эпохой, попытавшейся избежать недостатков предыдущей. Вместе с тем новые проблемы, еще более острые, заявили о себе. Невозможность прямого высказывания, а, следовательно, и творчества, представление о мире как о тотально симулированном и многое другое, - все это привело к тому, что сегодня постмодернизм является объектом еще более острой критики, чем та, которой подвергался модернизм. Декларируется новая искренность и новый сентиментализм, возврат к реальности, присутствию и личности. Бинарные оппозиции объявлены вновь существующими. Классика возвращается в виде неоклассики (постмодернизм отвергается как ошибка) или постклассики (классика защищается средствами постструктурализма). Несколько более упрощенный способ возврата - апелляция к новым технологиям, которые вооружают человека новыми перцептивными способностями и тем самым якобы возвращают возможность творчества. Предлагается спасение, которое чем-то напоминает лечение алкоголика - надо бросить пить любым способом. Но алкоголик оказывается наркоманом, у которого уже так изменена психика, что вылечить его воздержанием невозможно. Постмодернизм благополучно поглощает все попытки дезавуировать себя, трансформирует их в свою разновидность. В сентиментальности обязательно находится доля цинизма, а новые технологии дают возможность все более качественной симуляции. Стремление к искренности порождает изощренный тоталитарный постмодернизм, который наконец-то объединил необъединимое - метанаррацию с симуляцией. Искренность в симулированном пространстве нелепа. Отказ от постмодернистских приемов не спасает от постмодернизма. Произошло такое изменение онтологических оснований, которое требует поиска совершенно новой позиции (в том числе и для творчества).

Костюм Робинзона Крузо и подарок капитана Немо

Теории, которые пытаются описывать современную ситуацию, все чаще соединяют в себе противоречащие друг другу концепции. Это можно называть эклектикой или синтезом (в зависимости от степени критичности отношения), но для создания представления, адекватного ситуации, вероятно, нужно действительно отказаться от антагонизма культурных эпох и соединить воедино мимесис, модернистский радикализм и поиск неструктурного в структуре. А что было до этих трех концепций? Прежде чем культура пришла к отражению и подражанию (связанному с достаточно развитой религией), необходимо было научиться устанавливать различие и тождество. Необходимо было найти (или создать) объект подражания и потом определить четкие критерии, по которым этот объект безошибочно узнается.

Обычно считается, что мимесис был присущ человеку с самых ранних ступеней развития (в том числе и потому, что Демокрит выводил это явление из инстинкта подражания у животных). Однако прежде чем культура становится для человека совокупностью ценного, он должен научиться находить это ценное в окружающем мире. Поэтому эпохе мимесиса предшествует некое состояние до различия или, скажем так, до тождества, чтобы не путать эти понятия с постмодернистским "differance". Дикарю предстояло попробовать окружающий мир на вкус, чтобы научиться отличать съедобное и несъедобное, культурное и некультурное. Инструменты для этого самые примитивные, - пожевал - выплюнул, отравился - остался жив. Для того, чтобы дойти до более сложных оппозиций, например, эстетических и этических, надо было пройти довольно долгий путь. Такой же долгий и сложный, как путь от элементарного подражания гримасам и движениям до мимесиса в культуре. Но ценное теперь надо искать не в привычном реальном мире, а в симулированном. "Докультурный" человек перед неизвестным и неструктурированным хаосом внешнего мира, - вот аналог сегодняшнего человека перед хаосом

симуляции.

Можно, конечно, не согласиться с той точкой зрения, что симулированный мир не изучен и нуждается в первых шагах по освоению. Разве мало примеров того, как симуляция используется в практических целях? Реклама, PR-технологии, политика, экономика, - в этих сферах существует множество специалистов по созданию другой реальности. Однако в голову приходит сравнение: дикари уже научились убивать мамонта, но с наскальными рисунками еще плохо. И еще очень далеко до минимального понимания того, что, собственно, происходит в окружающем мире.

Можем ли мы воспользоваться инструментами и методами традиционной культуры в новом пространстве? Ведь нельзя сказать, что мы оказались в нем с голыми руками. Что-то у нас уже есть. Эта ситуация напоминает положение Робинзона Крузо, который, попав на необитаемый остров, находит множество необходимых вещей, - ружья, порох и т.п. Тот же самый мотив возникает у Жюль Верна, - пленники таинственного острова получают от еще более таинственного капитана Немо ящики с бесценными инструментами. И в том, и в другом случае герои оказываются в незнакомом, необжитом пространстве. Это пространство замкнутое, из него нельзя выйти и вернуться к традиционной, привычной жизни. Однако можно создать иллюзию возврата, и мы получим неоконсерватизм и новую искренность, которые будут выглядеть как меховое одеяние Робинзона, овеществленная симуляция европейского костюма.

Вещи симуляции

Согласно Платону универсум эйдосов исправно производит материальные вещи, но случаются ошибки, - иногда копия так искажена, что установить ее сходство с идеей невозможно. Поскольку именно сходство служит критерием истинности, то получившийся "симулакрум" - негативное явление, которое следует лишить онтологического статуса. С другой стороны, постмодернистские симулякры - это знаки, оторванные от своих референтов, и ссылающиеся лишь друг на друга. В отличие от платоновских, они обретают исключительный онтологический статус. Симуляция, семиотизированное бытие, становится единственной и самодостаточной реальностью. Значит ли это, что мы живем в мире вымыслов, подделок и призраков и ничего реального больше нет? Но ведь и классическая реальность - лишь удобная модель коммуникации, позволяющая нам описать тождественное общее восприятие языком пространственных координат, длительностей и т.п. С другой стороны, симулякры также являются средством общения, основанного на коннотативных смыслах высказывания. И если Делез вслед за Ницше призывал "перевернуть платонизм вверх ногами", то почему бы не считать мир симулякров новым универсумом эйдосов? Тогда производимые им копии, при условии, что они доступны совместному восприятию, - объективные вещи, иерархически низшая реальность, а отличие от реальности идеальной. Назовем их пока, за неимением лучшего термина, вещами симуляции. У них нет автора, их никто не придумал. Этим они в корне отличаются от сознательного творчества, такого как воплощение художником образа в материале (вспомним негативное отношение Платона к искусству как к нелепому копированию природы, оскверняющему мир идей). Правда, авторская идея и ее реализация могут быть разделены во времени или пространстве (скажем, Руссо придумал революцию, Робеспьер - ее сделал) и тогда это может быть очень похоже на то, что производит симуляция. Впрочем, в этом случае, идея уже неминуемо симулирована. Тем не менее, формально следуя Платону, не будем смешивать последовательные авторские проекты и вещи симуляции, которые сознательно не проектировались, но воплотились. Или задумывалось одно, а воплотилось совсем другое. При этом результат иногда кажется вполне адекватным задуманному, но оказывается реализацией скрытых симулятивных процессов, и, может быть, единственным индикатором, доказывающим их существование.

Приведем один конкретный пример. Формула "православие, самодержавие, народность" графа Уварова обрела в наши дни новую симулированную жизнь. Мы наблюдаем попытку вернуться к

традиционным ценностям и возродить религию, и мы наблюдаем строительство "вертикали власти". Симулируя демократию, власть реализует автократическую и даже тоталитарную программу. При этом большой разрыв между иллюзорным и настоящим заполняется объектами, задача которых - сделать симуляцию реальностью. Один из них - грандиозный симулякр в монолитном бетоне. Несмотря на то, что восстанавливали Храм Христа Спасителя, получилось совсем другое, - аббревиатурный ХХС, символ иллюзии. Симуляция обычно определяется как совокупность знаков, оторванных от реальности и ссылающихся только друг на друга. Такие знаки не имеют реальных объектов, на которые они указывали бы. Но создается впечатление, что они настойчиво пытаются создать себе такой объект, искусственный референт потерянного знака. Хрестоматийный пример Бертрана Рассела: высказывание "нынешний король Франции"¹ не имеет денотата, в данном случае - человека, который носил бы этот титул. Симулятивная жизнь знака сегодня настолько активна, что его существование, усиленное многократным воспроизведением, словно бы вызывает к жизни реальный референт, - самозванца, монархистское движение или установление монархии. Пример Рассела остается примером, мирно живущим в учебнике семиотики, но монолитно-бетонные симулякры, как это ни странно, воплощаются в реальности.

ХХС - это искусственный референт утерянного знака, явленный нам как монолитная твердыня. Первый храм был классическим знаком, и ему было на что указывать. Он был адекватен идее постройки памятника, а также архитектурному проекту Константина Тона. В том же объекте, который называется ХХС, первоначальная идея возрождения и восстановления погребена под океаном симулятивных сущностей, а само здание стало их реальным воплощением. Заменитель, суррогат, копия копии, - это и есть "симулякрум" в определении Платона.

Первый храм, несомненно, принадлежит классической культуре, о чем, в числе прочего, говорит соответствие идеи и реализации. Фигура автора занимает здесь свое почетное место, в данном случае это Александр III и Константин Тон. Мэр Москвы Юрий Лужков, инициатор восстановления храма, становится не автором ХХС, но инструментом овеществления симуляции. Классические и консервативные ценности, реализованные в подобных объектах, относятся к совершенно новой эпохе, которую обычно называют неоконсервативной, хотя для нее характерен еще больший отрыв знака от референта, чем в отвергаемом ею постмодернизме.

Но только ли Россия демонстрирует овеществленную симуляцию? Нью-Йорк обладал главным объектом постмодернистской архитектуры, башнями-близнецами WTC, каждая из которых представляла собой копию соседней копии. Лучший симулякрум трудно себе вообразить. Их разрушение 11 сентября 2001 года было интерпретировано одними теоретиками как конец постмодернизма, а другими - как последнее произведение искусства. Но когда реальность террора обрушилась на Америку, появилось множество текстов, ставящих эту реальность в ряд симуляции. Самый популярный мотив этих исследований, - представление событий 11 сентября как следствие ожидания катастрофы, симулированного Голливудом и другими фабриками иллюзий. Невозможно пересчитать все сценарии и фильмы ужасов, в которых на Нью-Йорк падали кометы, случались наводнения, по улицам бегали кинг-конги и динозавры, и, конечно же, хорошие парни противостояли террористам. В данном контексте нельзя не вспомнить Бодрийяра, который утверждал, что все захваты самолетов - симулякры, поскольку мы узнаем о них по одной и той же схеме через медиа-пространство. Нельзя не вспомнить Жижека, который говорил, что 11 сентября целью террористов был не причиненный ущерб, а созданный эффект. Однако отметим следующее, - ни Бен-Ладен, ни голливудские сценаристы не являются субъектами действия. Мир симуляции, бесконечно репродуцируя повторяющиеся эфемерные образы, в конце концов, сам научается производить вещественное.

Жижек использует весьма уже традиционный символ для описания субъекта симуляции - матрицу из фильма братьев Вачовски. Но есть еще одна аллюзия - мыслящий океан Солярис Станислава Лема. Однако само по себе наличие злодейского субъекта действия не выдерживает критики. Никакого мыслящего океана не существует, вернее, такой океан - само человечество, отравленное

симуляцией. Субъект иллюзии сам есть иллюзия. Тем не менее, оба упомянутых образа, матрица и океан, в какой-то степени представляют актуальную ситуацию. Кстати, несмотря на принадлежность к жанру фантастики, они опираются на вполне серьезные исследования, - тема Матрицы навеяна Бодрийяром, а фантастические литературные образы Станислава Лема - не единственная форма, доступная этому автору. В качестве примера - его культурологическая статья "Модель культуры"2 (1969 г.), в которой сделана попытка структуралистского подхода, рассматривающего культуру как совокупность игр с различными кодами.

Герои Соляриса пытаются понять, с чем они столкнулись, общаясь со своими овеществленными воспоминаниями. Последние вполне доступны для экспериментов, вплоть до утонченных психологических. "Сделайте ей анализ крови!" - так звучит предложение сторонника физических исследований подарков океана. Если субъект симуляции - тема фантастических романов, то артефакты, производимые им, вполне доступны нашему восприятию.

Следует ли считать их явлениями "другой" реальности, то есть метафеноменами по аналогии с традиционной терминологической практикой? Несмотря на то, что "мета" - действительно "другой", это греческое слово окончательно испорчено парадоксальным употреблением. Поэтому мы попробуем разобраться с особенностью мета-явлений в эпоху закатившихся метанарраций и противоречивых терминов.

Но независимо от избранного термина, предстоит решить вопрос личного отношения к вещам симуляции. Извлечены ли эти образы из моего подсознания или совершенно чужды мне? Буду ли я делать им "анализ крови" или постараюсь не замечать? Или попробую увидеть в них себя? Возможно ли творчество? Что делать, кто виноват и зачем все это? И вообще, симулякр ли я дрожащий или право имею?

То, что после физики

Мета

"Мета" - необычайно модная приставка. Нет числа различным метапространствам и метадискурсам. "Мета" демонстрирует способность к бесконтрольному удвоению и размножению (пример - метаметафора, для описания которой, вероятно, нужен метаметаязык). Когда-то это греческое слово имело простой и понятный смысл, - "за", "через", "после" (например, "на том берегу", "за городом"). Но в результате длительной эксплуатации в области гуманитарных наук приобрело несколько других (то есть мета-) значений.

Один из наиболее распространенных мета-терминов - конечно же, метафора. "Мета" здесь - "другой", "фора" - "нести": получаем перенос, образное уподобление слов или "перенесение слова с измененным значением"3, как первым определил этот термин Аристотель в "Поэтике". Такое перенесение появилось только с рождением абстрактного мышления и художественного образа. В эпоху мифологического и пантеистического сознания, в котором познаваемый мир и познающий его субъект нераздельны, метафора была невозможна. В более широком смысле, не только в лингвистическом, метафора есть инструмент абстрактного представления в философии, а в искусстве она является необходимым элементом образа. Средневековое монотеистическое сознание наделяло весь мир тайным, символическим смыслом, такой мир был пронизан метафорами. В модернизме метафора становится одним из самых распространенных средств расширения творческой воли и свободы художника. Его художника-модерниста разрушает непреложную объективность мира и предлагает собственную универсальную метафору вселенной.

Есть другой мета-термин, "мета" которого трансформируется весьма своеобразно, - метафизика. Начнем с одного из коннотативных значений этого слова. Устаревшая и критикуемая теория, неспособная более объяснять происходящее, никогда не выбрасывается за ненадобностью. Она необходима как воздух. Разоблачая ее, новая парадигма становится актуальной. Обычно такое старое и отвергаемое и называется метафизикой.

Но в понимании изобретателя этого слова Андроника Родосского метафизика имела совсем другое значение. Переписывая Аристотеля, он вслед за трактатами, относящимися к физике, поместил группу текстов, посвященных проблемам бытия и познания, и нашел удачное название для последних - "то, что после физики" (*meta ta physika*). Возможно, это было первой попыткой различать сенсительное и интеллигентное восприятие мира. Сочинения Аристотеля дали понятию "метафизика" первоначальный смысл - основа философии; то, что относится к фундаментальным проблемам онтологии и гносеологии. В то же время их разделение на две части (не авторское) имело непосредственное отношение к упомянутой войне позиций.

Так начались долгие мета-морфозы многострадального "мета". Впоследствии оно будет совершать бесконечные переходы между тремя основными ипостасями: 1) "другое, не это самое", 2) "то, что в самой основе этого самого" и 3) "то, что над этим самым". "Другое" вполне соответствует греческому источнику: например, метаязык (другой, вспомогательный язык) нужен для описания "этого" языка. Но как-то получается, что метаязык начинает играть доминирующую роль, становится сверх-языком над "этим" языком. Тем более такое заметно в естественных науках, где "мета" склоняется именно к значению "сверх"; например, метagalactica - это не соседнее нашему звездное скопление, а объединение множества галактик в сверхсистему. Возможно, здесь проявилось созвучие "мета" и "мега", и правильнее было бы называть подобное объединение мегалактикой, - но "мета" придает слову определенный мистицизм, так что при определенном напряжении фантазии можно даже придать этому физическому объекту пантеистические признаки.

Сочинения Аристотеля, традиционно относимые к "Метафизике", содержат две основных темы. Во-первых, это критика таких взглядов предшествующих философов (например, Платона), которые не могут, по мнению автора, представлять собой теорию о "сущем как таковом"⁵. Во-вторых, выяснение вопроса о том, чем, собственно, должно заниматься учение о "сущем как таковом". Таким образом, метафизика с самого начала представляла собой композицию из отвергаемого предшествующего учения и утверждения основы новых взглядов. Аристотель выполнил свою задачу великолепно, - долгие века метафизика отождествлялась с самим понятием "философия" и так продолжалось до тех пор, пока последняя не начала терять титул царицы всех наук.

У Канта было две метафизики, одна первой, другая второй свежести. Предметом "правильной" метафизики должен быть чистый разум и его идеи, поскольку нам только потому доступны такие понятия, как бесконечность, свобода, Бог, что разум может выходить за пределы опыта. "Старая" метафизика, которая пыталась проверить подобные идеи опытным путем, впадала в неразрешимые противоречия, так называемые антиномии чистого разума. Так после Канта и повелось - метафизика могла быть теорией абсолютных ценностей и религиозного сознания (как у Шелера), а могла и быть "другим" актуального и современного. У Гегеля метафизика критикуется с точки зрения диалектики, позитивная философия Канта рассматривает метафизику как бессодержательные спекуляции, Хайдеггер отождествляет метафизику и нигилизм. В этих примерах "мета" играет роль того, через что перешагнули, что обвинили в несостоятельности. "Другое" по-прежнему критикуется, а "новое" утверждается в новых терминах.

Таким образом спектр термина "метафизика" получился довольно широким, - от сакральных ценностей до нелепых псевдонаучных спекуляций. В наши дни к этому добавился богатый набор профанных значений - от мистических теорий до всего того, что именуется метафизикой, поскольку выходит за пределы бытовой прагматики.

В постмодернизме метафизика, под которой понимается вся классическая философия, становится предметом тотальной критики. "Мета" (то есть вся совокупность терминов, начинающихся на мета-) принимает на себя признаки сакрального изгоняемого во всех своих значениях. "Мета" отвергается как классика с приматом присутствия, действительности, тождества и истины. "Мета" отвергается также как основа (корень и дерево) в пользу аморфной структуры без начала, без конца и без иерархии (ризомы). И, наконец, "мета" отвергается как то, что занимает главенствующую и доминирующую позицию ("сверх" и "над"). Последнее наиболее характерно у Лиотара - закат метанарраций.

Особую негативную роль метафизика получает у Деррида. По его мнению, это учение, пытавшееся построить единую и системную концептуальную модель мира на основе "бытия как наличия", привело к тоталитаризму Логоса в гуманитарной области. И все-таки и в данном случае метафизика спасается от тотального отрицания. Дело в том, что классика есть метафизика присутствия, в то время как существует постметафизическое мышление, которое представляет метафизику отсутствия. Мир у Деррида делится на *presence* и *differance*, и именно в последнем, в мире исчезновения, истирания следов, и существует то сплошное поле переноса значения, которое подрывает онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентричные основы западной культуры. Метафора, то первое "мета", которое мы упомянули, есть самый лакомый объект деконструкции. У Деррида - богатейшая классификация метафор, каковые, по его мнению, являются репрессивным механизмом логоцентричной культуры, поэтому необходимо стимулировать их саморазрушение. Но одновременно провозглашается результат этих операций - метафора метафоры. Да и вообще культура рассматривается как сплошное поле переноса значения, то есть бесконечный поток тех же метафор.

Создается впечатление, что "мета" - птица-Феникс философии, отвергаемый, но непременно воскрешаемый термин. Было бы замечательно поступить с ним так, как поступила Французская академия с вечным двигателем, - не принимать его во внимание. Но если в физике вечный двигатель - типичное шарлатанство, то в философии почти ничего не означающий, но все-таки не умирающий термин "мета" является хорошей иллюстрацией тотально симулированной реальности. Без него не обойтись, как и любой новой теории не обойтись без своей метафизики.

Эпи

Вещи симуляции умеют воспроизводить формальные признаки своих прообразов. Этим своим качеством они напоминают универсалии - категории средневекового спора номиналистов, реалистов и концептуалистов. Именно концептуализм основывался на тезисе, что типологические различия вещей создает форма. Но не будем преувеличивать их значение: эти объекты далеки от универсальности и представляют собой весьма частный случай бытия. Это всего лишь карикатурные овеществления симулякров, которые, как известно, и сами есть копии несуществующего. Так же, как и симулякры, они являются элементами коммуникации, и поэтому для выбора подходящего для них названия можно призвать лингвистическую терминологию.

Эти вещи можно было бы называть метафорами культуры, если бы мы не отнеслись так подозрительно к "мета". Кстати, Джордж Лакофф настаивает на таком понятии как повседневная метафора, отличая ее от классической литературной, осознанной игры языка. Метафорический характер повседневной жизни предстает как гигантская система неосознанных клише: "мы чаще всего думаем и действуем более или менее автоматически, в соответствии с определенными схемами. Что представляют собой эти схемы, для нас совсем не очевидно". Язык в этом случае - инструмент для исследования метафоры, он "выступает как важный источник данных о том, что эта система понятий собой представляет"б.

В определенном смысле это поддерживает нашу идею о гипотетическом самостоятельном

"творении" вещей симуляции. Однако, как и все тропы, метафора отвечает за перенос значения, - в нашем же случае имеет место перенос формы. Тем не менее, существует частный случай метафоры, в которой экспрессивная и образная функция преобладают над информативной. Эпифора в простейшем случае - лексическая фигура повторения слов или звукосочетаний в конце фраз или стихотворных строк ("пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики" у Гоголя, то есть почти то же самое, что все симулякры, везде симулякры у Бодрийяра). Энциклопедия "Слова о полку Игореве" отмечает, что эпифора в этом произведении встречается довольно часто ("О Бояне, соловію старого времени" / "свивая оба полы сего времени") и "выражает меру подобия между двумя референтами (предметами или лицами) в их реальном виде; это суждения подобия с целью замещения - уподобление, когда движение смысла идет от известного к неизвестному, от отвлеченного к конкретному, от мертвого к олицетворению..."⁷. Эпифора здесь - архаичная форма уподобления. Это еще не полноценная метафора, но перенос значения с помощью экспрессивного фонетического повторения уже существует.

Есть и более сложные интерпретации этого термина. Для Филиппа Уилрайта эпифора - также род метафоры, в которой в которой менее определенный образ интерпретируется более определенным. В его эпифоре фонетическое повторение не обязательно. В примере "жизнь есть сон" - слово "жизнь" является "неопределенным", так как связано с множеством неявных образов, тогда как "сон" вызывает у всех устойчивые ассоциации и используется в качестве "определяющего"⁸. Эпифора Уилрайта выражает сходство между хорошо известным и смутно осознаваемым.

Имея в виду различные значения слова "эпифора", хотелось бы прежде всего обратить внимание на его способность выражать меру подобия между понятиями или объектами. Обратим также внимание на то, что "эпи" в отличие от "мета", так часто необоснованно претендовавшего на сверх-позицию, действительно означает "на", "над". Вместе с тем в этой приставке абсолютно отсутствует оттенок тотальности или иерархического преимущества; скорее, она отсылает к проекции на некоторую поверхность или явление (об этом говорят такие слова, как эпицентр, эпифеномен). Таким образом, эпифора - буквально означает "нанесение". Слова ложатся на поверхность эпиграфом, эпиграммой и эпитафией. Слоев в физическом мире, как правило, много, один за другим; таким образом повторяемость, репродуцируемость овеществленной симуляции находит поддержку в "эпи".

Было бы нелепо считать "эпи" универсальным термином, который кардинально поможет решить проблему описания новой реальности. Поменяв все "мета" на "эпи", мы ничего не изменим, кроме угла зрения. Но и это даст нам множество интересных наблюдений. Одно из них касается неоднократно уже упоминаемого слова "метафизика". Никогда еще, даже во времена Андроника Родосского, понятие "то, что после физики" не было так актуально, как сегодня. Простой физический мир с Евклидовой геометрией и Ньютоновой механикой сменился искусственной иллюзией, способной к непрерывному воспроизводству. Симуляция покрывает слоем за слоем мир физический. Arbor Mundi, мировое дерево, символ смысла и иерархии, уже умерло, но покрытая симулякрами поверхность осталась, и можно видеть подобие ствола, ветвей и корня. Реальность в симулированном слое, эпифизика, это и есть то, что наступило после физики, в эпоху иллюзии.

А как быть с "тем, что до симуляции"? Сама позитивистская физика, реальный физический мир, так ли уж он непогрешим с точки зрения объективности? Не вступая в сражение на этом поле битвы (тут и сям мертвые и раненые, изорванные знамена, на одном конце Ленин с ализарином, на другом - Бодрийяр с гиперреальностью), отметим, что с точки зрения человеческого восприятия физический мир доставляется нам в виде композиции искусственно созданных денотатов утерянных знаков. Наиболее точный инструмент, с помощью которого мы постигаем внешний мир, зрение, есть не видение, а узнавание тех образов, которыми мы обладаем, а эти образы - продукт симулятивной семиосферы.

Эпифора как "вещь симуляции" не противоположна и не родственна метафоре. Если метафора есть элемент авторского художественного образа, то эпифора есть коварный и непредсказуемый инструмент насилия среды над субъектом. Гипертрофированное это, убежденное, что владеет метафорой, позволяющей познавать мир в тончайших нюансах, оказывается обманутым эпифорой. Как и в эпоху мифологического сознания, метафора опять становится невозможной. Сверхгипертрофированное "я" сливается с фоном. Метафора заменяется эпифорой, но это продолжает считать, что владеет ситуацией.

Существует один очень хороший пример, демонстрирующий математически точное соединение внешних признаков совершенно разнородных практик, когда эпифора образуется по принципу схожести формальных признаков фрагментов знака, потерявших свою самостоятельность. Речь идет о современной популярной астрологии. Древнегреческий зодиакальный круг, китайский календарь, мифология друидов и прочее соединяются в немыслимый конгломерат, на основании "научного" анализа которого, с помощью вполне профессиональной прикладной математики, делаются предсказания об исходе деловых операций и политических процессов, планируются семьи и объясняется наличие тех или иных эмоциональных состояний. Можно было бы считать такую картину результатом деятельности группы мошенников, если бы не тот факт, что спрос опережает предложение. Астрологические тексты потребляются в гигантских количествах, и можно смело утверждать, что при их отсутствии начнется массовый абстинентный синдром, распадутся семьи и рухнут финансовые рынки.

Наряду с обыденными есть и сложные интеллектуальные формы соединения/противопоставления разнородных практик. Например, отметим схожие взгляды Ролана Барта и Юрия Лотмана по поводу отношения поэзии и мифологического сознания. Барт описывает "мифолога" - субъекта, который способен исследовать современный миф, - а также утверждает, что именно поэзия благодаря своему исключительному положению в языке и владению метафорой способна стоять "над" мифом. Однако, в более поздних работах он изменяет свою точку зрения и говорит о невозможности выхода за пределы мифа. Лотман определяет в культуре три основные эпохи по принципу выбора главного инструмента отношения к миру. Это может быть миф (не отделяю себя от мира), поэзия (создаю художественный образ, метафору мира), наука (анализирую мир, конструирую его иерархию). Автор говорит о невозможности поэзии на мифологической стадии, поскольку метафора еще не существует, но сам же оспаривает такую точку зрения: "поэзия, как и наука, сопутствовала человечеству на всем его культурном пути. Это не противоречит тому, что определенные эпохи культурного развития могут проходить "под знаком" семиозиса того или иного типа"⁸.

Лотман говорит, что наше время - это не особый, следующий за логико-научным, период, а время сосуществования различных парадигм. Отметим, что такое соединение обычно называется эклектичным, но дело в том, что это определение (в значении "механическое соединение стилей" или "беспринципное сочетание воззрений") неправильно интерпретирует происходящее. Противоречивые периоды культурного развития (под которыми мы будем понимать эпоху мимесиса, модернизм, постмодернизм, неоконсерватизм, а также предшествующее им всем состояние "до культуры") соединяются в единую композицию с исключительной точностью, формальные признаки подгоняются друг к другу плотно, как элементы мозаики, на основании весьма строгой логики. Правда, логика не является полноправным верифицирующим инструментом, - если она доказывает определенный тезис, то применяется, а если противоречит ему, - то отвергается.

В заключение терминологического обсуждения призовем еще одно "мета", - расхожую метафору ничтожности человеческих завоеваний. Культурный слой тонок, и когда культура слетает, остается звериная сущность. В нашем случае все наоборот - мы наблюдаем тонкий слой симуляции на теле традиционной культуры. Если его убрать, уничтожить, останется ли само тело, непогрешимое, как торс Аполлона в музее классического искусства? Увы, под слоем симуляции уже ничего нет, мы наблюдаем своеобразный скин-эффект, все процессы происходят в этом слое. Да и античная

статуя была отшлифована скульптором только снаружи. Ее внутренность, недоступная нашему взору, не актуальна. Неважно, грубый ли там камень или из экономии материала скульптор сделал ее полой при отливке. Эту поверхность-"эпи", которая представляет собой тонкий слой симуляции на теле несуществующей реальности, надо беречь и изучать - как то единственное, что у нас осталось от традиции и классики.

Климакс культуры

Унижение сравнением

Нет ничего более естественного для культуры, чем быть униженной биологической ассоциацией. Трудно перечислить всех исследователей, которые, не боясь впасть в редукционизм, сравнивали ее с "организмом". Одна из причин этого - тот факт, что этимологически слово "культура" означает "возделывание" и имеет явную сельскохозяйственную коннотацию. Апофеозом биологических сравнений в культуре является, конечно же, знаменитая ризома Делеза и Гваттари. В промежутке между латинским возделыванием и французским постструктурализмом можно обнаружить множество упражнений на биологические темы, в том числе и русскоязычных.

В качестве примера можно вспомнить биокосмистов под руководством А.Святогора, которые, опираясь на идеи воскрешения Николая Федорова, манифестировали создание "художественного организма" и вселенского "биокосмического языка, общего всей земле, всему космосу". Соединяя воскрешение и язык будущего в одно целое (приблизительно так, как Мичурин потом будет прививать грушу к яблоне), биокосмисты говорили, что предчувствуют "междометие встающего из гроба человека", и именно из таких междометий и родится язык, понятный "на Марсе и других планетах"⁹.

Освальд Шпенглер в "Закате Европы" оплакивает "исчерпанность душевной плодovitости" и называет это "климактериумом культуры"¹⁰ (Klimakterium der Kultur). Несомненно, это относится к рубежу двух культурных эпох, - миметической и модернистской. Климактерий или климакс в своем биологическом аспекте означает состояние организма, в котором его способность к воспроизводству утрачена. Но климакс - еще и равновесное, стабильное состояние в развитии некоторого процесса. Греческие слова "климакс" - лестница, "климактерос" - ступень, а одно из значений английского слова *climax* - кульминация, высшая точка. Таким образом климакс культуры - совсем не обязательно ее упадок и кризис. Наблюдение Шпенглера, скорее, можно отнести к последовательной смене культурных эпох, каждая из которых находится в равновесии. В той же фразе Шпенглер употребляет с негативным оттенком выражение "замена созидания на конструкцию"¹⁰, а это уже можно расценивать как предсказание того, что случится на рубеже модернизма и постмодернизма.

Сам термин "культура" имеет несколько значений, - это инструмент для ценностной оценки реальности, сфера творчества и свободы самореализации личности, а также искусственный мир, отличный от природного, совокупность достижений. Культура во втором и третьем значениях занимают в некотором смысле вторичное положение по отношению к первому. Для того, чтобы "творить" и "создавать", необходимо сначала научиться "отличать". Умеем ли мы это делать сегодня? Традиционная культура находится не просто в стадии угасания-климактерия, а, скорее, в стадии вырождения или перерождения. Поэтому если уж сравнивать культуру с организмом, то следует сказать, что организм этот явно болен. Однако сама болезнь не поддается диагностике. Патология определима в том случае, когда известна норма, но та "норма" в культуре, которая является желанной для поклонников традиции, сегодня уже не является естественной.

Кроме того, сама медицина уже пытается привлечь культуру для коррекции своего объективного подхода. Александр Тхостов в статье "Болезнь как семиотическая система" применяет по

отношению к медицине идею Ролана Барта о знаковой структуре мифа. "Положение о том, что болезнь как некоторая субъективная реальность и феномен культуры не сводится только к натуральным, организменным событиям, не нуждается в настоящее время в особых доказательствах"¹¹. Но если болезнь есть культурный феномен, то болезнь культуры - также культурный феномен. Нелепо диагностировать болезнь дефектным инструментом. Лечение не будет успешным. Получается, что культура как организм должна лечить себя сама, но только с помощью каких-нибудь народных средств или магических обрядов.

Постепеновщина и революция

Следующий термин, который достаточно часто используется для интерпретации культуры, - эволюция. Если все другие биологические редукционистские аналогии более или менее "притянуты за уши" культурой и ее субъектами, то в данном случае инициатива исходит от самих эволюционистов, которые с удовольствием распространяют научную теорию на культуру. Самый известный пример - концепция ноосферы Вернадского. Но прежде хотелось бы упомянуть исторически более ранние построения.

Их общим источником является классический рационализм XVIII века, который интерпретировал мир как механизм, действующий по четко определенным и неизменным законам. Функционирование этого однажды запущенного механизма жестко детерминировано, а человек - всего лишь посторонний наблюдатель, не способный изменить ход предначертанных событий. Однако, по концепции Френсиса Бэкона, законы природы могут быть познаны и поставлены на службу человечеству. Рационализм привел к разделению наук на естественные и гуманитарные. Истинно научными считались только те знания, которые не зависели от человека. Сфера же гуманитарных знаний воспринималась как вторичная и неоднократно интерпретировалась механистически, как некоторая подозрительная иррациональная копия рационального мироздания. Прямым следствием рационализма была идея о целесообразности механизма природы. Телеологическими проблемами были озабочены все эволюционисты, как собственно ученые, так и те, кто интерпретировал эволюционистские идеи, перемещая их из науки в культуру или обратно.

Несмотря на торжественную веру в независимость природы от человека, очень часто рационалистические теории были результатом переноса мифологических представлений на естественный мир. Вот как Владимир Набоков говорит об известном русском авторе: "Чернышевский не отличал плуга от сохи; путал пиво с мадерой; не мог назвать ни одного лесного цветка, кроме дикой розы; но характерно, что это незнание ботаники сразу восполнял "общей мыслью", добавляя с убеждением невежды, что "они (цветы сибирской тайги) все те же самые, какие цветут по всей России". Какое-то тайное возмездие было в том, что он, строивший свою философию на познании мира, которого сам не познал, теперь очутился, наг и одинок, среди дремучей, своеобразно роскошной, до конца еще не описанной природы северо-восточной Сибири: стихийная, мифологическая кара, не входившая в расчет его человеческих суждений"¹².

Точно также обе первые эволюционные теории, Жана Батиста Ламарка и Чарльза Дарвина представляли собой результат переноса на природу представлений из сугубо гуманитарной сферы. У Ламарка основой его теории стала градация, - внутреннее "стремление к совершенствованию"¹³, присущее всему живому. У Дарвина - борьба за существование, заимствованная из теории народонаселения Мальтуса.

Идея о градации была следствием деистических убеждений Ламарка. Он противопоставлял Вселенную и природу. Вселенная - совокупность материи и тел, лишена самостоятельной деятельности и собственной силы. Природа же лишена материальности, ее составляют "метафизические предметы"¹³ (движение и законы). Законы неизменны, они устанавливают во

Вселенной порядок и гармонию. Творец создал и Вселенную, и природу, но не продукты последней. Животных и растения создала природа, образовав лестницу живых существ. Кстати, такая лестница (kl_max) уже появлялась - сначала у Аристотеля, а позже у Лейбница. Это и есть свидетельство градации, имманентного свойства природы, заложенного Творцом закона совершенствования. Действием этого фактора определяется постепенное, но неуклонное повышение организации живых существ от простейших до самых совершенных.

Ламарк изложил свою эволюционную теорию в "Философии зоологии" (1809). Биологический вид неизменен, пока неизменны внешние условия, но когда условия меняются, животное вынуждено приспосабливаться. Под влиянием среды происходит упражнение или неупражнение органов и, соответственно, их развитие, или наоборот, уменьшение и ослабление. Приобретенные признаки способны наследоваться. Изменчивость видов под влиянием среды, по Ламарку, безгранична, но как индивидуальные организмы, так и виды не меняются безразлично во всех направлениях, а демонстрируют некоторое прогрессивное направление развития. Это и есть градация.

Приспособление к внешним условиям осуществляется с помощью возбуждающих веществ среды, флюидов, которые действуют на нервную систему животного и вызывают "внутреннее чувство". Возбуждаясь потребностями животного, внутреннее чувство направляет "нервный флюид" в то место организма, где должен зародиться новый орган или модифицироваться уже существующий. Вот как Ламарк объясняет появление рогов у жвачных. "Во время приступов гнева, особенно частых у самцов, их внутреннее чувство своим напряжением направляет сильнее жидкости к указанной части головы ... благодаря чему образуются твердые отростки"¹³.

Современное состояние мира животных и растений - "результат нарастающей сложности организации... стремящейся к правильной градации", но внешние обстоятельства стремятся нарушить "правильный ход градации"¹³. Таким образом, по Ламарку, меняющиеся условия не есть фактор, варьирующий признаки и позволяющий отобрать наиболее совершенные особи (как это интерпретирует дарвинизм), -наоборот, это причина деградации, мешающая эволюционному усложнению. Имманентный закон совершенствования живых организмов мог бы осуществляться лишь в том случае, если бы не было постоянно изменяющихся условий. В природе уже заложена высшая ступень градации, некий совершенный вид. Чрезмерное многообразие видов есть причина непостоянной среды.

Ламарк отводил естественному отбору в эволюции второстепенную роль. В противоположность этому, некоторые дарвинисты совершенно отвергали значение влияния среды и упражнения органов. Главным пунктом спора между двумя теориями эволюции являлся вопрос о происхождении вариаций и возможности наследственной передачи индивидуально приобретенных признаков. Ламарк считал такую передачу главным источником эволюции.

Создатель первой эволюционной теории не был признан современниками; более того, был осмеян президентом французской академии Кювье, который по отношению к нему употреблял биологический термин, - называл автора "Философии зоологии" ослом. Это не было тезисом в обсуждении более или менее спорной научной гипотезы: причиной гнева служили философские убеждения Ламарка. Через полтора века, когда Лысенко громил морганистов-менделистов, терминология спора стала еще более эмоциональной. Именно идеи Ламарка о наследовании приобретенных признаков стали тогда одним из аргументов против генетики. Первая эволюционная теория, даже и забытая на некоторое время, просто не могла не сделаться источником активных спекуляций уже не в научной сфере, а в культуре.

С другой стороны, теория Дарвина всегда была чрезвычайно популярной, как в позитивном, так и в негативном смысле. И ее способность порождать различные мифы далеко превзошла концепцию Ламарка. Известный исследователь дарвинизма Данилевский настаивал на примечательности того факта, что эта теория носит имя автора. Почему физика не носит имя Галилея, а химия - Лавуазье, но дарвинизм занимает особое место в биологии? "Учение Дарвина

получило название Дарвинизма не по причине особенного качественного превосходства и совершенства его... а по общему характеру этого учения, совершенно независимо от его внутреннего достоинства, характеру, по которому оно как бы изъемлется из области положительных наук, и относится к области философии"¹⁴. Если бы Данилевскому был знаком термин "концептуальное искусство", вполне возможно, что Дарвин был бы назван художником.

Редукционизм обычно подразумевает сведение более сложных процессов к менее сложным. Но дарвинизм начался с особого редукционизма - с социального. Дарвин был в восторге от книги английского священника Томаса Мальтуса "Опыт о законе народонаселения" (1798) и введенного им знаменитого понятия "борьба за существование". Несмотря на то, что социальные процессы сложнее биологических, редукционизм остается редукционизмом: это попытка "объяснить на пальцах" некоторое явление. Позже, в свою очередь, теория Дарвина стала основой для биологического редукционизма. Новая теория эволюции была привлечена для обоснования старой идеи о ведущей роли конфликтов в жизни общества; возникло целое направление, - социальный дарвинизм. Это замечательный пример "путешествия" идеи из сферы социального знания - в естественно-научное, и обратно. Социальные истоки понятия "struggle for existence" свидетельствуют о том, что теория биологической эволюции в известном смысле лишь актуализировала давнюю традицию социальной мысли. Эта традиция восходит к формуле "Homo homini lupus est", появившейся в пьесе "Ослы" древнеримского комедиографа Плавта. Парадоксальным образом ослы сопровождают редукционистское мифотворчество от Плавта до Кювье и далее, правда, в последнее время в русскоязычной практике они превратились в козлов.

Одна из основных составляющих дарвинизма, имеющая непосредственное отношение к культуре и активно эксплуатирующаяся ею - целесообразность. Если у Ламарка эта категория является неким идеальным имманентным качеством природы, то дарвинизм дает повод для такой интерпретации, которая активно использовалась для различных построений в рамках бинарной оппозиции "материализм-идеализм". Соответствующие высказывания мы можем найти у многих авторов, от Маркса и Энгельса до деятелей советской прикладной науки, в том числе и биологии, в которой также наблюдалось активное заимствование терминологии из сферы культуры (и обратно).

По выражению Маркса, рациональный смысл телеологии (наличия predetermined цели) в естественных науках заключается в том, что целесообразное строение живых тел означает отнюдь не predetermined какого-то состояния, установленного заранее высшим существом, а само является в известном смысле причиной развития органических форм и результатом этого развития. А вот что по этому поводу говорит Тимирязев: "Сохраняя старое слово - целесообразность, мы придаем ему новый смысл. Не в виду, не в ожидании пользы создавались все эти совершенные органы и целые организмы, а сама польза создала их. Вместо предполагаемой цели, мы имеем действительную причину. Совершенство органического мира не есть возможная, гадательная цель, а неизбежный, роковой результат законов природы"¹⁵.

Однако, заслуга "советского творческого дарвинизма" в этом контексте весьма сомнительна; о пользе, создающей организмы, знал еще Аристотель. Отметив, что дождь идет не затем, чтобы способствовать урожаю хлебов, точно так же как и не для того, чтобы испортить хлеб, который молотят на дворе, он применяет тот же аргумент и к организму: "Так что же препятствует, чтобы таким же образом обстояло в природе дело и с частями (животных), чтобы, например, по необходимости передние зубы выростали острыми, приспособленными для разрывания, а коренные - широкими, годными для перемалывания пищи, так как не ради этого они возникли, но это совпало (случайно)? Так же и относительно прочих частей, в которых, по-видимому, наличествует "ради чего". Где все (части) сошлись так, как если бы это произошло ради определенной цели, то эти сами собой выгодно составившиеся (существа) сохранились. Те же, у которых получилось иначе, погибли и погибают..."¹⁶.

Советская прикладная наука была успешной не тогда, когда она создавала некоторую правдивую

модель мира, и не тогда, когда она в соответствии с принципами пользы добивалась высоких надоев молока, а когда стремилась к сугубо идеалистической цели, - доказывала свою материалистичность. Именно это имел в виду Сталин, когда говорил, что эволюционный метод Ламарка и Дарвина "поставил на ноги биологическую науку"¹⁷. Именно об этом докладывает Лысенко на знаменитой августовской 1948 года сессии ВАСХНИЛ: "...в основании современной советской агробиологии лежит дарвинизм, преобразованный в свете учения Мичурина-Вильямса и тем самым превращенный в советский творческий дарвинизм"¹⁸.

Дарвин считал, что в природе все развивается эволюционно, без скачков и революций, - *natura non facit saltus* (природа не делает скачков). Тот факт, что между видами нет непрерывного перехода, он объяснял тем, что промежуточные ступени когда-то существовали, но позднее вымерли. Как же без революции?! - возмущился Сталин, - эволюция это количественное изменение, а революция - качественное, и с точки зрения марксистской диалектики развитие должно содержать и то, и другое.

Именно неправильное использование слова "революция" вызвало гнев Сталина. Это типичный социальный редукционизм, а еще в этом утверждении содержатся признаки семантического фетишизма. Хотя, собственно, не должны ли возмущаться астрологи, которые задолго до Маркса и Энгельса употребляли этот термин, - ведь революция - это регулярное движение небесных тел.

Отсюда формула Сталина об ослаблении классовой борьбы и об отсутствии борьбы внутри класса (то есть для спасения идеологически правильного значения слова "революция" применяется коррекция марксистской теории). Отсюда и теория Лысенко, утверждающая, что одним из основных факторов естественного отбора, наряду с наследственностью и изменчивостью, является не внутривидовая борьба, как у Дарвина, а выживаемость. "Постепеновщина" - вовсе не всеобщий закон видообразования, "превращение одного вида в другой происходит скачкообразно"¹⁸.

Негативный оттенок слова "постепеновщина", означающего не что иное как "эволюция", характеризует язык научных споров того времени, заданный Сталиным: "...нужны теперь не старые методы, не методы дискуссии, а новые методы выкорчевывания и разгрома". Поэтому внутриклассовая борьба была заменена выживаемостью буквально, оппоненты наряду с миллионами других жертв отправлялись в лагеря, где они были поставлены перед необходимостью выживать в чудовищных условиях.

Но споры все равно происходили. Лысенко на упомянутой сессии ВАСХНИЛ торжественно заявил, что советская биология достигла таких успехов, что может добиться наследования приобретенных признаков уже в первом поколении. То есть "советский творческий дарвинизм" был по сути дела ламаркизмом, который к тому времени имел уже давнюю историю. Многие исследователи поколение за поколением отрубали хвосты мышам в надежде получить бесхвостую мышь. Естественно, это не удавалось. На основании описанного опыта они заявляли, что наследование приобретенных признаков (например, потери конечности) невозможно. Александр Любищев, один из оппонентов Лысенко, заметил, что опытов с мышами можно было и не проводить: широко известно, например, что евреи и некоторые другие народы сотни лет проводят обрезание, но природа так и не избавила новорожденных от участия в процедуре. Не знаю, какова доля иронии в ответе сторонников Лысенко, но он таков: что касается непреходящего еврейского вопроса, то тут Любищев погорячился - многовековая процедура обрезания никак не опровергает наследования приобретенных признаков во всей природе из-за одной исключительной особенности евреев. Дело в том, что, как известно, национальные признаки у них передаются только от матери. Поэтому еврейские мальчики рождаются необрезанными.

Еще до периода активной деятельности Лысенко ламаркисты пользовались большим уважением у большевистских лидеров, которым необходимо было научиться быстро, на протяжении жизни одного поколения, переделывать, перестраивать растения, животных и людей (в слове "перестройка" 80-х годов XX века - отголоски этой тенденции). Одним из таких лидеров был

Луначарский, министр культуры, которого Фриц Ленц, профессор расовой гигиены Мюнхенского университета, называл министром культа, и этот статус прекрасно подходит для менеджмента мифологической биологии.

Приведем в качестве примера ход мысли Луначарского по поводу жителей города и деревни. В статье "Социологические патологические факторы в истории искусства" (само название служит образцом социального редукционизма) он сравнивает психические проблемы этих двух категорий населения. В деревнях, считает он, подавляющее большинство психических заболеваний "имеет тенденцию к идиотизму", в результате чего наблюдается "пониженное количество впечатлений, сонная одурь, полное почти отсутствие возбудителей и отсюда - лень, склонность к помертвлению психической жизни". В городах преобладают "меланхолия и маниакальные возбуждения". И даже если переселить деревенских детей в город, а городских - в деревню, то "результат, в смысле действия обстановки на характер психических заболеваний, остался бы тот же, несмотря на наследственность"¹⁹.

Луначарский был поклонником австрийского ученого Пауля Каммерера, который занимался экспериментами по изменению наследственных признаков при помещении организма в другую среду. Министр культуры неоднократно приглашал Каммерера возглавить советскую биологию и даже написал сценарий фильма, в герое которого без труда угадывался этот ученый. Герой фильма, действительно реализованного, занимается опытами с саламандрами, но подвергается преследованиям нацистов-расистов, поэтому и приезжает в СССР, где успешно завершает свои эксперименты.

Реальный Каммерер утверждал в числе прочего, что единожды покрытая цветным самцом белая самка, будет производить на свет наследство с метисными чертами даже от контакта с белым самцом. Явление это он объяснял тем, что яичники самки изменяются под влиянием "чуждого оплодотворения" и этот признак наследуется. Телегония (так было названо это явление), определялась как видоизменение потомков чистокровных отцов в сторону самца чужой породы, которым единожды была покрыта мать, а сатурация - как видоизменение самки в сторону другой породы, к которой принадлежал самец. Разговор идет о курах, более того, Каммерер отмечает, что проведенные другими исследователями опыты опровергли такую возможность для млекопитающих, - "но в настоящее время назрела нужда в новых исследованиях, чтобы выяснить истинные пределы распространения этого явления"²⁰. Неудивительно, что в США, в период большой популярности австрийца, телегония неоднократно упоминалась в газетах, как имеющая отношение к людям.

Каммерер также описывал опыты по омоложению крыс с помощью пересадки половых органов и утверждал, что проведены первые удачные опыты на людях. Как тут не вспомнить булгаковского профессора Преображенского ("Я вам, сударыня, пересажу яичники обезьяны!") и ту замечательную, описанную Валентином Катаевым, встречу, когда Булгаков просит Маяковского придумать профессорскую фамилию и Маяковский предлагает: Тимерзаяев! В основе сюжета романа "Роковые яйца" - невероятные эксперименты Каммерера с земноводными. Он отличался фантастической способностью к их разведению, а свою дочь назвал Лацертой (Lacerta - по-латыни ящерица). Еще один известнейший роман, источником которого послужили исследования австрийского ученого, - "Война с саламандрами" Карела Чапека. Несмотря на несостоятельность теорий австрийского ученого в научном плане, он имел громадное влияние на современную ему культуру.

Главной своей задачей Каммерер считал доказательство наследования приобретенных признаков. Он провел серию успешных, по его заявлению, экспериментов с саламандрами, но решающим доказательством считал опыт с жабой-повитухой. У земноводных, размножающихся в воде, самка во время спаривания может выскользнуть из объятий самца. Чтобы избежать этого, у самцов имеются так называемые брачные мозоли - небольшие шершавые припухлости эпидермиса, расположенные обычно на передних конечностях. Однако у самца жабы-повитухи их

нет. Заставив жаб размножаться в воде, Каммерер добился появления у самцов брачных мозолей, а также наследования этого признака. Никто не мог повторить его эксперимент, но у Каммерера имелся заспиртованный экземпляр самца с мозолями, который он возил по всему миру для демонстрации во время лекций. Так продолжалось до тех пор, пока он не приехал в США, где разразился скандал, - знаменитый экземпляр оказался самым примитивным образом подделанным, у жабы не было никаких следов брачных мозолей, а черная окраска на передней левой конечности была вызвана инъекцией туши.

Обвиненный в фальсификации, Каммерер покончил с собой, так и не приехав в СССР, но его отсутствие было некоторым образом компенсировано изданием множества книг, принадлежащих его перу, в том числе и обширной "Общей биологии", которая в течение длительного времени служила пособием для студентов. Но самой фантастической была его книга "Загадка наследственности", которая, вероятно, и послужила Булгакову основой для двух романов. Именно в ней описывались явления телегии и сатурации, а также встречались замечательные высказывания: "Со времен Ницше мы питаем надежду, что наука даст нам в руки средство воспитания "свехчеловека""²⁰. Отвергая обвинение в том, что он собрался "разводить гениев" как цыплят-бройлеров, Каммерер, тем не менее, подробно излагает свой взгляд на проблему наследования гениальности.

Генетика напрямую противоречила ламаркизму, и это было одной из основных причин, по которой она подверглась гонениям в СССР. С другой стороны, законы Менделя, статистический подход в биологии, генетический код, механизмы мутаций, - эти и другие открытия хорошо согласовывались с позициями дарвинизма (но только до тех пор, пока он не становился "советским творческим"). Дарвинизм, кроме "борьбы за выживание" и творящей пользы имеет еще одну составляющую, принесшую ему скандальную известность и активно задействованную вне биологии, - происхождение человека от обезьяны. В СССР это высказывание трансформировалось в Сухумский обезьяний питомник, в котором советская наука занималась выведением из человекообразных обезьян людей новой породы, предназначенных то ли для использования их в качестве низкоквалифицированных рабочих, то ли для заселения Марса. Как знать, если бы большевистские лидеры не совершили фатальную ошибку и сделали бы ставку на генетику, а не на ламаркизм, то, возможно, эти опыты увенчались бы успехом...

Во всех ранее приведенных примерах культура и биология вступали в более или менее тесные отношения обмена мифами, - но вот возникает теория, непосредственной сутью которой является их конгломерат. Имеется в виду теория Владимира Вернадского, представителя научной ветви русского космизма. Вернадский считает, что культура, созданная силой человеческого ума, является мощным фактором, изменяющим природу и создающим особую оболочку на поверхности планеты: "Ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше. Перед ним открываются все более и более широкие творческие возможности... Ноосфера - последнее из многих состояний эволюции биосферы в геологической истории - состояние наших дней"²¹.

Понятие "биосфера как область жизни" употреблял еще Ламарк. В понимании Вернадского это оболочка Земли, состав, структура и энергетика которой определяются совокупной деятельностью живых организмов. Владимир Иванович утверждает, что воздействие человека на природу растет столь быстро, что биосфера превращается в сферу разума, а перед человеком "открываются все более и более широкие творческие возможности. И, может быть, поколение моей внучки уже приблизится к их расцвету" ²¹. Но, как известно, "поколение внучки" серьезно озабочено экологическими последствиями действий "крупнейшей геологической силы".

Итак, культура становится фактором, который с легкостью материализуется в планетарных масштабах. И даже если мы категорически не будем разделять модернистские взгляды

Вернадского и назовем биосферу сферой безумия, отрицать глобальное влияние культуры на материальный мир бессмысленно. Правда неизвестно, отделаемся ли мы только изменением климата и загрязнением. Амбиции Вернадского по переделке мира довольно внушительны, но рекорд ему не принадлежит. Необходимо отдать должное другому представителю русского космизма, Николаю Федорову, который является автором теории, превзойти максимализм которой вряд ли кому-нибудь когда-нибудь удастся (подробнее о Федорове и модернистской направленности русского космизма см. в главе "Плывущие по порядку").

Для обоснования своих взглядов Вернадский широко использует различные биологические теории. Наиболее интересная для него интерпретация эволюционного процесса - та, которую предложили Джеймс Дана и Джозеф Ле-Конт, американские геологи XIX века. Сделав эмпирическое обобщение и описав процесс цефализации, непрерывного усложнения нервной системы живых организмов, они утверждали, что человеческий мозг есть результат направленной эволюции. Как и кем заложена эта направленность? До сих пор мы знаем только две модели, - "градация" Ламарка и "польза" Дарвина. Но вот Вернадский предлагает самому человеку взять эту направленность в свои руки: "Номо sapiens не есть завершение создания, он не является обладателем совершенного мыслительного аппарата. Он служит промежуточным звеном в длинной цепи существ, которые имеют прошлое и, несомненно, будут иметь будущее"²². В таких взглядах у Вернадского были и предшественники, и союзники. Иоганн Гердер, удивленно: "Странно поражает нас, что из всех обитателей Земли человек - далее всего от достижения цели своего предназначения"²³. Радищев, эмоционально: "Но неужели человек есть конец творению? Ужели сия удивления достойная постепенность, дошед до него, прерывается, останавливается, ничтожествует? Невозможно!.." ²³. Циолковский, деловито: "Прогресс организмов шел непрерывно и не может поэтому остановиться на человеке"²⁵. Все эти сольные партии поддержаны мощным хором, исполняющим тему Мичурина: "Мы не можем ждать милостей от природы; взять их у нее - наша задача!"²⁶. Но самый великолепный сторонник активной эволюции, - конечно же, Федоров, который предлагал не только изменить физическую суть человека, но и решить проблему вечной циклической борьбы космоса и хаоса.

Между тем современные эволюционные теории вовсе не единодушны в убеждении о детерминированной направленности биологического развития. Существует мнение, что для эволюции характерен как прогресс, так и регресс. Оказывается, за каждый малый шаг по пути усложнения организации природа платит множеством шагов "назад", по пути упрощения. Есть также мнение, что современный человек как биологическая популяция расслаивается на две отдельные ветви, одна из которых должна пойти по пути усложнения, другая - по пути упрощения, и наиболее явно этот факт проявляется в языке. Однако такие взгляды характерны для нашего пессимистического постмодернистского времени, а тогда, в конце XIX - начале XX века человек мерялся силами с Богом и был полон надежд.

Идея сознательного вмешательства человека в основы мироздания в наши дни вроде бы получает вполне реальную поддержку. Клонирование и генная инженерия - рабочие инструменты активной эволюции. Сегодня Трофим Лысенко вполне мог бы вывести многоколосную пшеницу, произведя несложную генетическую манипуляцию. А Михаил Эпштейн вполне может получить вожденное: "Мне уже мучительно трудно читать книги, переползая взглядом со строчки на строчку, и я время от времени ловлю себя на странном жесте: ищу в своем теле щель, чтобы засунуть диск и сразу переместить в себя пару мегабайтов..."²⁷. Биотехнологии обещают невиданную практическую пользу и даже грозятся решить культурологическую проблему постмодернизма, но только неизвестно, сколькими шагами "назад" придется за это заплатить.

Страсти по Гумилевым

Почти всем модернистским проектам была свойственна безоглядная смелость и радикальность. В

наше время актуальны умеренность и осторожность. Даже культурологический редукционизм может быть "мягким", когда материалом ему служит экология, причем в различных своих аспектах: и как прикладная социальная тема загрязнения окружающей среды, и как наука о биологических сообществах.

Самый известный пример - Лев Гумилев и его идея пассионарности. В книге "Этногенез и биосфера Земли" опасности редукционизма посвящена целая глава. Чем является этнос - биологической популяцией или социальным образованием? Подвержен ли современный человек эволюции? Работают ли эволюционные модели в этногенезе? Автор неоднократно утверждает, что биологическое как в отдельном человеке, так и в этносе присутствует, но является всего лишь одной из составляющих. Декларируя это, Гумилев тем не менее несколько раз возвращается к биологическим явлениям и эволюции как возможным определяющим факторам в жизни человека. Наконец, делается вывод, что точного ответа дать нельзя, так как присутствует некий таинственный "фактор икс", превращающий этногенез в иррациональный процесс. Несмотря на его мистическую сущность и невозможность математического анализа развития этноса, говорится, что "фактор икс" подчиняется закону сохранения энергии, и что он и есть энергия, которую следует именовать "страстью" или пассионарностью. Люди и этносы, являющиеся пассионарными, проявляют, соответственно, высокую активность и одерживают победу над менее "страстными" индивидами и народами. Интересно, что в тот момент, когда, применив литературный прием длительного саспенса (как в голливудском триллере), Гумилев превращает "фактор икс" в пассионарность, он тут же привлекает для подтверждения своей правоты Энгельса, который в своей работе "Происхождение семьи, частной собственности и государства" "ярко описывает силу страстей человеческих и их роль в истории"²⁸. Несмотря на намеки на мистический характер пассионарности, Лев Николаевич - последовательный материалист, "этнология - ... географическая наука"²⁸, а этнос находится в прямой зависимости от увлажнения степных ареалов.

Теория Гумилева действительно объясняет многие исторические явления. Отметим только тот факт, что основной пункт интереса автора - процессы наибольшей активности и завоевания окружающих пространств пассионарными этносами, что в экологии соответствует периодам заселения организмами новых территорий. И то, и другое - аналог модернизма в культуре. Лев Николаевич чрезвычайно близок к своему отцу, не только по крови, но и по принадлежности к культурной парадигме. Николай Гумилев точно выражал сущность того модернистского, акмеистского, ницшеанского, что у его сына превратилось в пассионарное: "...тот безумный охотник, что, взойдя на крутую скалу, в пьяном счастье, в тоске безотчетной прямо в солнце пускает стрелу"²⁹.

Но отметим и то, что само слово "пассионарность" не совсем удачно, - латинское *passion* - это и страсть (отсюда, например, музыкальный термин *аппассионато*, - страстно), и страдание (отсюда грамматический страдательный залог, пассив). Таким образом, термин, который должен выражать наибольшую активность, имеет прямо противоположную коннотацию, - пассивность.

Под культурой Гумилев понимает совокупность материального производства и традиций, что в вышеприведенной классификации определений культуры соответствует третьему, последнему пункту. Второй, сфера творчества, понимается преимущественно как пассионарность, присущая в наибольшей степени грабителям, пиратам и другим страстным личностям. Искусство же, по Гумилеву, вообще не свойственно молодому этносу, так как все силы затрачиваются на развитие хозяйства, войну и организацию общественного строя. Отметим, как это близко к взглядам Платона, который считал искусство факультативной категорией. Первое же, самое важное, на наш взгляд, определение культуры - как умения различать - всецело принадлежит самому исследователю. Он и только он может считать одни народы пассионарными, а другим - отказывать в этом качестве.

Гумилев употребляет экологический термин "антропосукцессия", понимая под ним агрессию или

"вторжение в области, кои не всегда можно и стоит заселять, но которые можно завоевать"²⁸. Экологическое вытеснение одних видов другими превращается у него в вытеснение одного этноса другим. Имеется в виду активная фаза этноса, имеющая следствием возрастание его численности и территориальное распространение. Однако экологические сукцессии подразумевают не только такие периоды развития, при которых заселяются, поглощаются и подавляются другие организмы. Как правило, это мирное наследование, замещение, что и соответствует этимологии слова. По Гумилеву, завершающий период существования для этноса является вырождением и смертью из-за отсутствия пассионарности. "В Византии ... население отказывалось выходить на стены и защищать свои дома, предоставляя храбрым защитникам гибнуть без помощи"²⁸ - вот символ умирающего этноса.

Игра в редукционизм

Экологический термин сукцессия (лат. *successio* - последовательность, преемственность, наследование) означает смену одних видов другими за некоторый период времени. Фредерик Клементс, английский ботаник, еще в 1916 году ввел основные понятия и описал основные процессы, которыми занимается современная наука о биологических сообществах. Слово "экология" происходит от греческого *οικο*~ (дом) и является однокоренным с такими словами, как *οικουмена* (*ο>koum1nh*) - обитаемая вселенная древних греков и *οικονομία* - домашнее хозяйство), что подчеркивает способность экологии быть источником культурологического редукционизма. Почему бы и нам не поупражняться в этом виде околонучного творчества? Но будем осторожны - необходимо помнить о предостережении австрийского социолога Людвиг Гумпловича, одного из ярких представителей уже упомянутого социального дарвинизма. Выступая убежденным противником примитивных биологических аналогий в качестве объясняющего принципа социологии, он подчеркивал, что такие ассоциации никакого значения для социологии не имеют, они дают только сравнения и образы, но ни в каком случае - не знания. Тем не менее попробуем описать некое представление, которое окажется вывернутым наизнанку по отношению к теории ноосферы, и будем следить за тем, как "природа" в культуре становится "крупнейшей силой", и за тем, как культура уподобляется "дремучей, своеобразно роскошной, до конца еще не описанной природе".

Тот период равновесного существования биологического сообщества, аналог которого у Гумилева - вырождение и умирание, у Клементса характеризуется как "относительно устойчивое состояние экосистемы, соответствующее завершающему этапу сукцессионного ряда"³⁰. Называется такое состояние климаксом. Отметим, что если в культурологических моделях (у Шпенглера и Гумилева) климакс (слово или соответствующий период) имеет негативный оттенок, то в экологии речь идет о наиболее устойчивом состоянии. Характерный пример, который поможет нам описать такое состояние, - тропический лес. Для того, чтобы он образовался, нужен весьма сложный и длительный процесс. Началом его может служить заселение организмами обнаженной горной породы на недавно образовавшемся вулканическом острове. Деревья и кустарники не могут расти на голой скальной породе, так как здесь нет необходимой для них почвы. Однако водоросли и лишайники разными способами попадают на такие территории и заселяют их, образуя первичные сообщества. Постепенное накопление отмерших и разлагающихся организмов и эрозия горной породы в результате выветривания приводят к формированию слоя почвы, достаточного для того, чтобы здесь смогли поселиться более крупные растения, такие, как мхи и папоротники. В конце концов, за этими растениями последуют еще более крупные и требовательные к питательным веществам формы - семенные растения, включая травы, кустарники и деревья. После ряда сукцессий возникнет завершающее климаксное сообщество - устойчивое, самовозобновляющееся и находящееся в равновесии со средой.

У Гумилева биологические ассоциации были основаны на сходстве динамических процессов этногенеза и экологического сообщества. Аналогия, которая определяет ход наших мыслей,

заключается в том, что современная культура сравнивается не с развивающимся, а с климаксным биологическим сообществом. В самом деле, активные созидательные (репродуктивные) процессы закончились (они были наиболее активны в эпоху модернизма). Культуру отличает необычайное разнообразие различных форм (можно было бы сказать - богатство, но это слово более подходит к тропическому лесу). Ну и, конечно же, современная культура является продуктом длительного развития и смены многочисленных "измов" (сукцессий).

По Клементсу, в данных климатических условиях может существовать только одно климаксное сообщество, которое называется моноклимаксом. Любой перерыв в движении по направлению к равновесию, вызванный местными условиями рельефа, микроклимата, землепользованием и т. д., тоже может привести к формированию устойчивого сообщества, но его нельзя считать климаксным, так как в конце концов действие климатических факторов все-таки приведет к "теоретическому" равновесию. Это утверждение напрямую противоречит антропоцентристским взглядам Вернадского. "Благородная" и "позитивная" деятельность человека обречена на исчезновение в силу естественных процессов. Кроме того, в культурном контексте землепользование можно сравнить только с практикой тоталитарных государств. С этой точки зрения тираны пытались "окультурить" некоторый участок, но "природа" взяла свое и пришла в равновесное климаксное состояние.

Тем не менее, далеко не всякую человеческую деятельность в природе следует ассоциировать с тоталитарными действиями в культуре. Существуют и более "щадящие" практики. Некоторые на первый вид естественные биологические сообщества - на самом деле уже не естественные, но созданные человеком климаксные или "субклимаксные" образования (Клементс называл их плагиклимаксом). Главную роль в поддержании этой растительности в стабильном состоянии играет биологическое влияние травоядных. К доминирующим травоядным относятся овцы и крупный рогатый скот, а также кролики. Какое явление культуры ассоциируется с данным биологическим процессом? Ответ очевиден: организации типа союза писателей или кинематографистов, а также политические организации (в их культурном аспекте) - мощный фактор формирования "субклимакса". В то же время в климаксном сообществе наиболее активная и распространенная фауна - детритоядные (в основном - насекомые, питающиеся продуктами разложения). В нашей климаксной культуре - это народ (или как теперь повсеместно принято выражаться - население) с несложными культурными потребностями, легко удовлетворяемыми продуктами культурного разложения. Но все они - тираны-хищники, творческие овцы и кролики, а также детритоядный народ - представляют необходимые элементы экологического культурного сообщества.

Климаксные сообщества часто описывают как имеющие один доминантный или несколько кодоминантных видов. Выбор доминант часто субъективен, но обычно к ним относят группы, обладающие наибольшей совокупной биомассой или продуктивностью. Это положение отсылает нас к тому феномену современной культуры, который разделяет ее на так называемый мейнстрим и маргинальные течения, причем известно множество подобных классификаций, и во всех случаях их отличительная черта - субъективность. Определенное количество критиков и художников назовет мейнстримом концептуальное искусство. В то же время для поклонников какой-нибудь попсовой группы мейнстримом будет она и только она, и ничто другое. Но, в конце концов, и в тропическом лесу вековые деревья, растения-паразиты и колонии микроорганизмов являются одинаково успешными в экологическом смысле кодоминантами. Выбор одного из них в качестве доминирующего зависит от точки зрения.

И все-таки есть одна доминанта флоры тропического леса, которая может быть рассмотрена как совершенно исключительная. Речь идет об эпифитах (буквально - поверхностных растениях). Это совокупность различных видов, которые избрали необычную тактику в завоевании пространства. Климаксное сообщество настолько экологически насыщено, что найти там новую нишу для существования необычайно сложно. Новому виду (а равно как и новому явлению культуры) бесполезно расти из земли, в нижнем темном ярусе. Он будет обязательно задавлен мощной

растительностью, закрывающей солнце. Но вот выход - поселиться сразу в среднем ярусе, где достаточно влажно, но в то же время и светло. Нет земли? Не беда - выпускаем корни непосредственно в воздух, он достаточно влажен, чтобы получать из него воду и питательные вещества. Несмотря на то, что поверхностные виды поселяются на других растениях, они не являются паразитами и не берут из них ничего. Но иногда они покрывают несущее растение так плотно, что его поверхность не видна. Вот тут и возникает наиболее интересное сравнение с актуальной культурой. Эпифиты - это та новая культурная среда, о которой идет речь в этой книге. Тонкий симуляционный слой на поверхности реальности, который и есть видимая реальность, точно так же как тропический лес виден как совокупная поверхность эпифитов, - вот основной смысл нашей биометафоры. Кстати, хорошо всем известные орхидеи являются эпифитами. Если равновесное биологическое сообщество производит орхидеи - изысканные цветы тропического леса, - следует ли ожидать, что симулякры - самые "красивые" явления современной культуры? И если да, то что это за эстетика, которая делает такой вывод?

Климаксное сообщество - результат длительной смены различных состояний, пришедших к последнему, устойчивому и неизменному. Слово "длительный" означает течение времени, и это течение может быть обнаружено только в результате смены каких-либо явлений. В климаксе время останавливается. Солнце всходит и заходит в тропическом лесу, рождаются и умирают особи, астрономические часы идут, но остановились часы экологические. Сукцессии, долго сменявшие друг друга, привели к тому состоянию, когда в целом никаких перемен не происходит. Устойчивое равновесие со средой - это состояние безвременья. То же самое происходит и в современной культуре. Мы употребляем слова "вторая половина двадцатого века", и это понятно с точки зрения астрономического времени. Но культурное время застыло. "Измы" не сменяют друг друга. Понятие "авангард" бессмысленно.

Эпифиту не нужно укореняться в почву, точно так же симуляции нет нужды быть связанной с классической культурой. Говоря другими словами, у эпифита в культуре нет связи с историей культуры. Вместе с тем он является закономерным результатом культурной эволюции и питается традиционными ценностями, вернее, продуктами их разложения. В каком-то смысле его существование автономно, и его можно было бы сравнить с несуществующим растением, которое запускает корни в собственные плоды. А что же произошло с традиционной культурой? И тут приходит в помощь следующее сравнение. Некоторые фикусы используют тактику эпифитов. Сначала они прорастают в среднем ярусе на каком-либо дереве и выпускают вниз корни. Опустившись на достаточно большое расстояние, эти отростки укореняются. С этого момента фикус начинает интенсивный рост и лишает несущее растение света и питательных веществ, вследствие чего оно погибает. Так растение, которое не является паразитом, вместе с тем лишает жизни опору, на которой оно выросло. Вспомним такое понятие, как *Arbor Mundi* - мировое дерево, символ традиционной культуры, символ иерархии и смысла. Уничтожение иерархии заметили Делез и Гваттари, которые ввели понятие "ризомы". Грибница без начала и без конца, без основного ствола и второстепенных ветвей - вот что является символом постмодернистской культуры. Заметим, что деревья и грибы прекрасно сосуществуют, образуя экологический симбиоз. Но вот появились эпифиты, которые покрыли *Arbor Mundi* сплошным слоем, его больше нет, оно задавлено и погибло, но его видно - видимая поверхность существует как сплошной слой симуляции. Иерархия опять восстановлена, опять видны ствол и ветви, но эта иерархия не имеет смысла, ибо она не отвечает сущности единого организма. Она - фантом умершей культуры, которая есть всего лишь продукт питания для новой жизни. И теперь вроде бы опять появились оппозиции, и можно декларировать свет знания и истины в противоположность мракобесию и невежественности, тогда как в действительности (в той самой новой реальности) торжествуют сумерки полужнания и банальные стереотипы.

Напомним, что наше рассуждение - всего лишь игра в биологический редукционизм. Анализируя такое сравнение, можно обнаружить множество противоречий. Кстати, тропические эпифиты в нашей северной природе встречаются исключительно в виде комнатных растений. Зато у нас можно наблюдать другую биологическую аналогию гибели *Arbor Mundi*. Северные леса поражены

вредителем, - горностаевой черемуховой молью. Гусеницы могут за один день обвить дерево герметичным коконом, и оно быстро гибнет. Причина размножения этого насекомого - нарушение экологического баланса и гибель его естественных врагов. Вместо насыщенного жизнью, устойчивого равновесия, мы можем получить картину экологической катастрофы, когда выживет только какая-нибудь неприхотливая дрянь - крысы и червяки (которые, следуя Чернышевскому, тоже везде одинаковы). С ними будут сражаться русские, которые, вероятно, выживут, также благодаря своей изворотливости и неприхотливости. Биология по-прежнему не отказывает нам в "сравнениях и образах", - поверхность мертвого дерева иерархии покрыта слоем чуждых ему образований. Структура сохранена, но бессмысленна.

Остается признать, что польза биологического экскурса оказалась минимальной: еще одно "эпи", перекликающееся с термином "эпифора"; образ мертвого, но сохранившего иерархию *Arbor Mundi*; а также картина остановившегося времени. Тем не менее, несколько примеров редукционизма в культуре продемонстрировали любопытный механизм копирования или, скажем так, размножения симулированной реальности. Подробнее описать этот механизм мы попробуем в главе "Архитектура - застывшая симуляция". А пока займемся автором, философия которого чужда каких-либо компромиссов; автором, который собирался не только изменить биологию человека, но и переделать все мироздание.

Плывущие по порядку

Пальто философа

"Николай Федорович Федоров - гениальный самородок, оригинал и чудак"³¹, - эта фраза, принадлежащая Бердяеву, имеет весьма пренебрежительный оттенок. Как будто речь идет о персонаже сродни Кулибину или Ползунову, чудачество которых превратилось в известную спекуляцию на тему изобретения ими новых механизмов раньше западных коллег. Нечто подобное мы наблюдаем и в случае Федорова - он изобрел модернизм если не раньше, то, по крайней мере, одновременно с горячо нелюбимым им Ницше. Это спорное утверждение нуждается в развернутом объяснении, но начнем мы с констатации того факта, что влияние Федорова на отечественную культуру в большой степени недооценено. В Москве нет даже самого невзрачного переулочка имени Николая Федорова, но мы ему отдадим главную улицу в нашем исследовании. Она будет начинаться в центре и выйдет на самые задворки, в гиль и мрак семиотических свалок (примерно как главная улица Москвы, названная когда-то именем Горького вместо стандартного Ленина). Сами по себе идеи Федорова не будут иметь непосредственного отношения к теме этой книги (так же, как и Горький имел лишь косвенное отношение к марксизму). Николай Федоров нужен нам не просто как философ (хотя его не многие и за философа-то признавали, говорили - библиотечарь, каковым он и проработал четверть века), а как блестящий пример того, что некоторая частная теория может привести к гигантскому шлейфу в дальнейшей истории, причем источник бывает погребен под обилием латентных последователей - от изобретателя маргинального музыкального инструмента Термена до сверхпрогрессивного Циолковского.

Для полноты картины добавим к этому призрак пальто, который преследовал Федорова всю жизнь и в конце концов погубил. Однажды коллеги скинулись и подарили Николаю Федоровичу добротный экземпляр верхней одежды - он ходил по бедности и зимой и летом без оной (несмотря на мерзлявость - даже на известном портрете Леонида Пастернака на фоне библиотечных полок он зябко прячет руки в рукава). Недолго думая, он тут же пальто продал и купил книги, так необходимые ему в тот момент. Другой раз призрак пальто-шубы-шинели с литературным гоголевским привкусом появляется в конце жизни героя. Зашедши зимой в гости и засидевшись, Федоров в сильный мороз собрался идти на другой конец Петербурга. Сердобольные хозяева вызвали кучера, завернули Федорова в теплую шубу и отправили домой.

Непривычный комфорт и перепад температур послужили причиной воспаления легких. Через несколько дней Федоров умер.

"Федоров был незаконный сын важного барина князя Гагарина, родившийся от связи его с простой женщиной. Самодуром дедом он был насильственно оторван от матери и удален от всего родного. Задачей жизни Федорова стало исследование причин розни людей, их небратского состояния и изыскания путей к братскому, родственному воссоединению людей для общего дела"³¹, - так Николай Бердяев говорит об исходной точке философии общего дела. Федор Гиренок трактует факт рождения философа гораздо жестче, как и следует современному автору: "в опыте философствования Федорова закодированы попытки ускользания от стыда рождения, преследовавшего его. Отказ от авторства - одна из таких попыток"³². Вселенская тоска воплотилась в идею патрофикации - воскрешения отцов и единения с братьями. Понятно, что когда "небывалый утопизм, фантазерство, мечтательность" соединяются с "практицизмом, трезвостью, рассудочностью, реализмом"³¹, следует ждать чего-то необычного. И Николай Федорович оправдал ожидания.

Христианская идея жизни после смерти ("чаю воскресения из мертвых и жизни будущего века") получает у Федорова самый, что ни на есть практический, позитивистский смысл. Всех когда-либо живших "отцов" (чтобы не травмировать феминисток, будем считать это традиционно фаллоцентричным для того времени названием предков обоего пола) следует воскресить. Сейчас это невозможно, но в будущем наука позволит практически реализовать эту идею. Соответственно, надо собирать тщательную информацию об умерших, чтобы потом можно было превратить их в живущих. Федоров предлагает создать музей, содержащий сведения обо всех "отцах": "Музей есть не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его не заключается в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям живыми деятелями"³³. Прообраз такого музея уже есть - это кладбище. Но надо его только правильно организовать и использовать. "Только кладбища могут быть превращены в полные музеи, а не в музеи-кабинеты лишь редкостей, каковы нынешние музеи. Только кладбищенские музеи есть памятники для всех без исключения людей, а не одних только великих; только кладбищенские музеи все делают предметом знания и всех познающими, если не отделены от школ"³⁴. В этих словах максимализм Федорова обретает трагическую ноту - могила самого философа не сохранилась.

Главным кладбищем и, соответственно, музеем Федоров называет московский Кремль: "Москва большая деревня, а Кремль ее старое Кладбище, которое в Ночь Пасхи наполняется мужиками со всей России, так что становится сельским кладбищем..."³⁵. Федоров находит не просто подходящее здание для своего музея, он выбирает материальный, архитектурный, физический символ для своей концепции. Но как раз физическое состояние символа в те годы не было удовлетворительным для столь торжественной роли: "Что такое стены Кремля в нынешнем виде? Развалина, разрушающаяся и возбуждающая к себе сожаление. Чем они могли бы быть? Могучею образовательною силою, могучею произвести и нравственный и умственный подъем..."³⁶. В наши дни, в начале XXI века, Кремль - воплощенная мечта Федорова, - помпезный, торжественный символ державной мощи (при фактическом отсутствии таковой). Он превращен внутри в роскошный дворец с помощью финансовых махинаций, скандал от которых разошелся на несколько стран. Снаружи - в кладбище, "музей человека", в котором использовано несколько типов захоронения, от закладки урны с прахом в стену, до необычайно сложного, технологически и концептуально, мумифицирования (вспомним, что в советские времена школьников водили на поклон мумии, то есть кладбищенские музеи от школ не отделяли). Это состояние на первый взгляд является следствием различных политических и социальных причин и не имеет никакого отношения к Федорову. Однако тут мы подходим к основному тезису этой главы. Автор философии общего дела выбран ее героем именно потому, что является наиболее яркой фигурой, демонстрирующей определенную парадоксальную способность. Оставаясь предельно трезвым и рассудочным, он способен творить некую эфемерную среду, которая послужит пищей для огромного числа мистических интерпретаций и фантастических проектов. Философия Федорова

относится к классическому типу мышления, но он делает что-то такое с иерархией Arbor Mundi, что оно покрывается сплошным слоем симуляции.

Можно было бы считать Федорова русским Нострадамусом, благо в его текстах обнаруживается множество буквальных предсказаний. Например, по поводу бедственного положения Кремля говорится следующее: "Множество ... башен ..., разрушение которых считалось знамением умиротворения, теперь, в нынешнем веке, к 2000 году <должны быть> вновь восстановлены, что будет означать ... объединение всех в труде наблюдения и управления слепую силой природы"³⁷. Но Федоров "угадывает" не благодаря своему знанию, а вопреки ему. Примем пока весьма упрощенную модель - идеи Федорова, вполне адекватные своему времени и воспринимаемые им самим вполне сознательно, породили большое число интерпретаций и искажений. Бердяев говорил, что "Федоров объявляет себя врагом не только идеализма и романтизма, но и всякой мистики ... он почти исключительно останавливается на научно-позитивных методах. У него совершенно не выяснен вопрос о границах действия позитивно-реалистического, технического и мистико-теургического, магического. В его понимании воскрешения чувствуется влияние позитивизма, научного образования XIX века, необычайная переоценка научного знания"³¹. Однако число последователей и латентных почитателей Федорова так велико именно благодаря безумному смешению позитивизма и мистики в его текстах. Некоторые из последователей развивали его мысли с буквальной дотошностью, но тем самым попадали в мистическое пространство, другие же просто совершали ритуальные действия на основе его позитивистских текстов. Призрак идеи, оторванный от своего референта и тщательно перемешанный с другими компонентами, выводит нас именно в то пространство, которое является предметом наших исследований.

Вспомним также по поводу "отказа от авторства", что известное утверждение Ролана Барта не ограничивается смертью автора, но имеет более актуальное продолжение - автор умер для того, чтобы возродиться в читателе. Смысл этого утверждения состоит в том, что автор (или скриптор, как предлагает называть его Барт, обращая внимание на потерю им дидактической, менторской и божественной сущности) не может следить за всеми возможными коннотациями своего текста, и только в голове читателя дополнительные смыслы складываются в единое произведение: "...вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель - это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении"³⁸. Отсюда следует, что в голове каждого конкретного читателя будет складываться новая картина. Именно такое явление мы наблюдаем в случае с идеями Федорова. Его философия была препарирована и разобрана на множество фрагментов, и из этого мистико-позитивистского конструктора были сложены многочисленные модели и ритуалы.

Космос, космизм, космонавтика и косметика

Эти четыре слова, произнесенные скороговоркой, похожи на заклинание. Чем-то подобным, вероятно, Фауст призывал Мефистофеля. Тем не менее, они восходят к одному и тому же греческому *kósmos* и имеют непосредственное отношение к таким понятиям, как порядок и красота. Античное понимание этой категории изложено у Гесиода - Космос возникает из Хаоса и морфологически противостоит ему. Он есть не что иное как Хаос, подчиненный структурному порядку. Идея гармонической организации мира как Космоса настолько прочно утвердилась в западной классической культуре, что обрела статус очевидности. Отсюда, например, космологическое доказательство бытия Бога, где идея Космоса выступает в качестве аргумента.

Порядок, устройство у греков непосредственно связывались с красотой. Космос вообще мыслился как эстетическое совершенство; кроме того, он - и среда обитания, и универсум. Эти два понятия тождественны. Греческие герои время от времени отправляются на задворки Вселенной и

совершают там подвиги, фиксирующие рубежи обитаемого устроенного мира. За геркулесовыми столпами нет ничего, кроме Хаоса. Сегодня же для нас окружающая среда, нуждающаяся в защите, и бесконечная Вселенная - совершенно различные понятия. Выходя за пределы земной атмосферы, мы оказываемся в пространстве, для привычного обитания не приспособленном. Американцы так и говорят - пространство, спэс. А людей, оказавшихся там, они называют астронавтами (плывущими к звездам; *nautai* - мореплаватели).

Владимир Вернадский первым назвал пространство за пределами обитания Космосом (пока еще с заглавной буквы): "К ранее известной области человеческой жизни (ноосферы), в которой до сих пор шло развитие науки, прибавились две новые, резко от нее отличные, - мир просторов Космоса и мир атомов и их ядер..."²². Но когда Циолковский предложил осваивать философское понятие "реактивными приборами", торжественный Космос, мир порядка и красоты, превратился будничным космос безвоздушного пространства.

С другой стороны, мы очень часто употребляем слово "хаос" по отношению к среде обитания. Негативные аспекты цивилизации вполне дают нам на это право. Таким образом греческое представление, по крайней мере, в языке, инвертировалось. Мы живем в хаосе, за пределами которого - космос. Русские космонавты, как и греческие герои, отправляются за пределы обитаемого мира, но, в отличие от последних, попадают не в хаос, а в космос. То есть можно сказать, что они путешествуют по порядку и по красоте, а дома их ждет бардак и безобразие. Однажды с космонавтами случилось вообще невероятное - пока они летали, в СССР произошла революция и они вернулись в другое государство. На земле один беспорядок сменился на другой, что и свойственно хаосу. Но космос непогрешим, как утверждает советский школьный учебник астрономии: "Человек в космосе - это буквально человек на небе, том самом небе, которое отводится религией для обитания божества"³⁹.

Похожая инверсия произошла с терминами информация и энтропия, математически являющимися противоположностями. *Informare* (лат.) - устраивать, организовывать, придавать форму. Но сегодня можно услышать выражение "информационный хаос" не как синоним энтропии, но как свидетельство того, что информации присущ беспорядок, а сообщение ничего не сообщает. С другой стороны, тот классический космос, который придумали греки, теперь всего лишь музейный экспонат. Космос, в котором могли быть буквально воплощены идеи Федорова, больше не существует. Западная философия в течение XX века радикально переосмыслила само это понятие. У Лиотара Космос получает статус метанаррации, то есть мифологемы, необоснованно претендующей на наибольшую корректность в онтологическом смысле. У Делеза и Гваттари в противовес Космосу возникает понятие Хаосмоса, точно так же, как в противовес дереву и корню - ризома. Кстати, Федоров столь живо дискутировал со своими западными коллегами Кантом и Ницше, что было бы забавно сегодня почитать его критику постструктурализма.

Лицу тоже необходим порядок и убранство, отсюда другое греческое слово - косметика. В 60-е годы в русском языке космос и косметика отвечали за два типа красоты и порядка. Со словом космос были связаны героика, патетика, "мощь свершений" и "рев двигателей". Красота отодвигалась на второй план, вернее, она делилась на мужскую и женскую. Мужчинам - космос и ракеты, женщинам - косметика и парикмахерская. Но и мужчины о красоте не забывали, - творческая потенция умевшего немного рисовать космонавта Леонова была усилена профессионализмом живописца Соколова (принцип Циолковского - космический прибор ставится на ракету-носитель). В результате появились живописные изображения внеземных пространств. Идеологический подтекст: полет в космос вызывает у человека эстетический апофеоз. Хотя, надо признать, прием был жалкий, можно было бы привлечь куда более мощные пропагандистские механизмы. "Москва - третий Рим, а четвертому не бывать", - это утверждение неминуемо должно было потребовать когда-либо реализации "четвертого". Советский космос и мог стать таким четвертым Римом - столицей Вселенной, наследником Москвы.

Русский космизм, философское направление конца XIX - начала XX века, не только лингвистически, но и по сути восходит к античной традиции и Космосу как гармоническому целому. Однако основная идея космизма не столько в гармонии мироздания, сколько в преодолении противоречия между порядком и хаосом, между жизнью и смертью. Космос генетически вторичен по отношению к Хаосу, однако история может быть рассмотрена как последовательная смена эволюционных циклов - от становления (оформления, упорядочивания, космизации) мироздания до его деструкции (хаотизации). В архаике эти идеи связывались с представлениями о ежегодной гибели и возрождении мира. В культуре с развитой философской традицией различными способами трактовался финал космического цикла. Русский космизм выдвигает идею: в нравственном усилии человека должно произойти завершение гармонизации, одухотворения, обожения мироздания. Жизнь после физической смерти мыслится не в антично-классическом пространстве, традиционно трактуемом как место борьбы порядка и хаоса, но в мире обожествленном, и в первую очередь благодаря именно нравственному преображению человека.

Философия Федорова, непосредственно обращающаяся к христианской идее воскрешения, тем не менее выходит за рамки религиозного космизма (к которому принадлежали Владимир Соловьев, Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Николай Бердяев). В первую очередь, благодаря своему антропоцентризму, - такой системе взглядов, в которой человек считается центром Вселенной и конечной целью всего мироздания. Антропоцентризм, так же, как и вера в позитивистское знание, прогресс истории, вообще характерен для времени, в котором сформировались взгляды Федорова. Эти представления, доминирующие тогда в культуре, утверждали нормативный образ будущего, конструировали историю, задавая ей определенный вектор развития. Модернизм, эпоха метанаррации или "большой истории", претендующей на универсальность, породил достаточно большое количество проектов, досконально определяющих будущее развитие. Николай Федоров выдвигает цель, на реализацию которой призываются не только живущие, но и умершие, и дело, которое касается абсолютно всего мироздания. И такая цель осталась не превзойденной ни одним художником и ни одним политиком эпохи модернизма, с разной степенью дерзости рассматривавшими весь мир в качестве своего материала.

Для русских авангардистов автор, художник - фигура, способная непосредственно вмешиваться в ход истории и в самую суть человеческой природы. Супрематизм Малевича этимологически - "наивысший", но даже этот "супремус" - весьма частное явление по сравнению с супраморализмом Федорова. В модернизме художник соревнуется с Богом в своих творческих устремлениях, но это соревнование происходит в частном творческом пространстве. Федоров критически смотрит на всю Вселенную и берется исправлять то, что Бог сотворил неправильно.

Идея активной эволюции возникает и у других космистов, независимо от их подхода, - философского, религиозного, мистического или научного. Федоров наиболее радикален в своем вмешательстве в природу человека, но он говорит о воскрешении всего лишь как о восстановлении физического и биологического тела. И этим он близок двум специалистам по активной эволюции, которые были героями главы "Климакс культуры", - Паулю Каммереру и Трофиму Лысенко. Механицизм Федорова вполне в духе утопических идей того времени, когда мироздание по-прежнему считалось механизмом, но человеку позволялось мечтать о том, чтобы дерзко вмешаться в самую его суть. Не было конца бесчисленным утопическим проектам, в которых утверждалось, что достаточно привести в определенное состояние и расположить в определенном порядке части организма, природы, общества, как этот объект начнет существовать по новым рукотворным правилам.

Поскольку рассуждения Федорова развиваются в позитивистском ключе, движущая сила эволюции (по Ламарку - градация, по Дарвину - польза) тоже мыслится им как деталь механизма или, может быть, топливо для двигателя. Федоров и собирается поставить в машину мироздания другой мотор. Старый, Бог-машина, буквально *deus ex machina*, не оправдал надежд. Поэтому предлагается новый двигатель, экологически самый чистый, не загрязняющий новую

непротиворечивую среду, - супраморалистская идея. Федоров собирается остановить чередование космоса и хаоса, но результат получается совершенно другой, - цикл остается, космос и хаос меняются местами. Вспоминая выдуманного Тимерзяева, собирательный образ сторонника активной эволюции, мы можем сказать, что некоторую его часть составляет и наш герой Николай Федорович Федоров. Он не занимается мелочами - омоложением с помощью пересадки гениталий или превращением обезьяны в человека - но предлагает грандиозную антиутопию, по сравнению с которой все известные философские и литературные аналогии - всего лишь скромные упражнения.

Логические аргументы "за" и "против" возможности и необходимости вмешательства в эволюцию, неминуемо касаются этических аспектов. Одно из воплощений нравственного чувства, стыд, занимает совершенно особое место в философии Федорова: "Существенною, отличительною чертою человека являются два чувства - чувство смертности и стыд рождения. Можно догадываться, что у человека вся кровь должна была броситься в лицо, когда он узнал о своем начале..."⁴⁰. А вот что говорится про ребенка: "Педагоги затрудняются отвечать на вопрос весьма естественный, как полагают, вернее же сказать, совершенно праздный, у детей - об их происхождении, начале; а ответ дан в Писании - животное подобное рождение будет наказанием"⁴⁰. Федоров не испытывает ни малейших этических сомнений при мысли о тотальном изменении человеческой природы, но в то же время багрово краснеет при мысли о том, что причиной его появления на свет было совокупление, а при рождении ему пришлось пройти через женский половой орган.

Женщине у Федорова вообще отводится второстепенная роль. Современные феминистки с полным основанием упрекают его в пренебрежении к "матерям" по сравнению с "отцами". Если в рассуждениях о кладбищах-музеях еще говорится о погребении "отцов, матерей и братьев"⁴¹, то сама патрофикация, как это следует из текстов автора и латинских корней слова, есть делание отцов и только отцов. Понятие материнства является чем-то второстепенным: "В женщине нужно воспитать главным образом дочь человеческую, ... и потом лишь мать". Она слишком долго была замешана в процессе рождения, которому не будет места в будущем мире. Тем не менее признается, что "то чувство, зарождение которого сделало человека человеком ..., быть может, зародилось в первой дочери человеческой даже прежде, чем в первом человеческом сыне, и прежде к матери, а потом к отцу". Но "так называемая эмансипация" привела к тому, что "забвение долга начато ею же, женщиною". Вопрос о предстоящем участии женщины в "труде воскрешения" ставится в таком виде: "какую роль должна играть женщина в вопросах продовольственном и санитарном?". Дискриминирующая формулировка вопроса украшена утверждением, что вопрос "о средствах к жизни ... по преимуществу мужской". Женщине остается немного - поощрять мужчину "возбуждением к подвигу, утешением в неизбежных при этом неудачах" (не забудем, что при декларированном целомудрии сексуальное утешение не приветствуется). Санитарный же вопрос решается в пользу женщины (наконец-то хоть что-нибудь!), которая "сумеет лучше следить за малейшими появлениями признаков жизни в умершем, наблюдать за молекулярным строением вещественной оболочки человека"⁴⁰.

Славой Жижек в статье "Обойдемся без секса, ведь мы же пост-люди" описывает антисексуальный сценарий развития цивилизации. Секс становится "препятствием в стремлении человека к чистой духовности, привязывающим его/ее к инертности телесного существования". Но исчезновение полового различия и, соответственно, влечения "в прославленном "пост-человеке", самоконирующемся существе (далеком от открытия пути к чистой духовности) будет одновременно означать конец того, что традиционно называют исключительно человеческой духовной трансцендентностью"⁴². Это замечание вполне приложимо к идеям Федорова.

Несмысленный позор рождения сродни стыдливости, присущей многим религиозным конфессиям. Женщина, вынашивающая и рожающая ребенка и тем самым причастная к тайне создания человека, почти в каждой религии оказывается грязной, униженной и недостойной. Согласно Торе и Талмуду, неуместно видеть в гениталиях человека и их функциях нечто непристойное, так как

Бог сотворил Адама и Еву по своему собственному образу и подобию и высоко оценивал свои творения ("Плодитесь и размножайтесь!"). Но в то же время родившая женщина считается нечистой и должна пройти обряд очищения в храме, принеся в жертву голубицу. Ортодоксальный иудей ежедневно в утренней молитве обязан благодарить Бога, что тот не создал его женщиной. Во время службы в синагоге женщины должны быть отделены от мужчин (видимо, для того, чтобы созерцание соблазнительной плоти не отвлекало последних от духовных мыслей). Женщины не учитываются при подсчете присутствующих на богослужении, которых должно быть не менее десяти.

Ранние христиане находились под сильным влиянием греков, отличавших физическую любовь от любви как духовного переживания. Этот подход резко контрастировал с представлением иудеев, согласно которому тело и душа - взаимодополняющие части человеческой природы, а не антагонистические противоположности. Несколькими столетиями позже св. Августин, полагавший, что секс изначально осквернен первородным грехом, пришел к выводу о греховности всякого полового акта, даже между супругами. Папа Иоанн Павел II в 1980-м году (близком к 1984-му) неосознанно процитировал Джорджа Оруэлла, сказав, что мужчина повинен в "мысленном прелюбодеянии"⁴³, если смотрит на свою жену с вождением.

Современнику Федорова Льву Толстому было присуще то, что можно назвать русским стыдом перед любовью. Это чувство требует воздержания, поста, аскезы. Чтобы прийти к крайнему смирению, необходимо пройти путь "вожделений", излишеств и вакханалий. Федорову же стыдно не за собственное "мысленное прелюбодеяние", но за "животно подобное рождение". Это, скорее, меркантильное сожаление о зря расходуемой энергии, которая могла бы использоваться для созидательных целей. Если для природной эволюции необходимы половая любовь и смерть как механизм непрерывного обновления, то активная эволюция освободит эту энергию для сознательного строительства мира. Толстой всего лишь предлагает образ отца Сергия, который для умирения плоти и решения личных психологических проблем отрубает себе палец, Федоров собирается "вырубить" половое влечение у всего человечества: "...в самом человеке не будет не только любви, но и правды, пока излишек силы, процент на капитал, полученный от отцов, будет употребляться на невежественное, слепое рождение, а не на просвещенное, свободное возвращение его кому следует. Язва вибрионов не прекратится, ибо, пока будет рождение, будет и смерть, а где труп, там соберутся и вибрионы"⁴⁰. (вибрионы - бактерии, имеющие вид изогнутой палочки, и здесь появляется скрытая зловещая рифма вибрионы-эмбрионы). То целомудрие, которое, по Федорову, победит стыд рождения и страх смерти и вызовет "долг воскрешения", он называет положительным. Отрицательное целомудрие прямо и не упоминается, однако ясно, что имеется в виду: "...борьба с половым инстинктом для приобретения целомудрия не может быть только личной ..., так как недостаточно сохранение невинности только, нужно полное торжество над чувственностью, нужно достигнуть такого состояния, чтобы виновность была невозможна, чтобы освободиться от всякого пожелания нечистого, т. е. не только не рождаться, но и сделаться нерожденным"⁴⁰. Эротическая энергия в своем культурном аспекте мыслится если не абсолютным злом, то абсолютно бесполезной тратой мировой энергии, которую следовало бы потратить на переустройство мира: "Литература, художество, забыв свое истинное назначение, большею частью служат тому же инстинкту"⁴⁰. При этом в ряду культурных институтов, подпавших под власть бесполезного процесса воспроизводства, философия не упоминается.

В русском языке слово "срам", означающее стыд, происходит от названия половых органов, как мужских, так и женских. Древний русский человек состоял из ланит и чела, десницы с шуйцей, перстов, срама и других частей тела. Стыд-срам был его имманентной частью. И Толстой, и Федоров испытывают свой стыд вполне в рамках иудео-христианской традиции, однако Толстой так в ней и остается, а Федоров, благодаря принадлежности модернизму, доводит стыд до наивысшей точки, срама-супремуса. Этот стыд оказывается принадлежащим уже не христианской культуре, а первобытной, а сам Федоров - становится жрецом тотемического культа. Первобытный человек считает себя сыном бога, поскольку, благодаря детородному органу, может создавать

новую жизнь. Федоров, благодаря логосу, создает концепцию новой жизни, свободной от греха рождения и страха смерти. Вспомним, что логос-слово прямо связан с языком - как со средством общения, так и с частью тела, - а латинское conceptus есть зачатие. Правда, такая точка зрения уводит нас в терминологию психоанализа, который является одной из теорий, составляющих философскую суть модернизма. А вот если "постструктуризировать" Федорова, то придется вспомнить такое понятие, как "фалло-лого-центризм". Визуальным символом философии общего дела лучше всего послужило бы нечто вроде первобытного тотемического ландшафта, в котором тут и сям стояли бы не гигантские фаллосы, а фалло-логосы. Вряд ли идеи Федорова поддаются разложению на известные составляющие, но все-таки оставим в поле зрения эти образы для полноты картины.

Высший, "супрематический" и супраморалистский стыд Федорова родился из стыда за незаконное рождение, и не надо забывать, что самому Федорову, следуя его теории, надо было бы воскрешать к жизни не кого иного, как самодура князя Гагарина, быстро забывшего мать с ребенком после рождения последнего. Ребенок же заинтересовался своим происхождением в такой степени, что подверг сомнению основы мироздания. У Федорова не было возможности нормально пережить Эдипов комплекс (времена делезовского Анти-Эдипа еще не наступили), и ему пришлось задуматься о происхождении и предназначении не в банальном аспекте, но в весьма специальном. Никакие "педагоги" не могли помочь ему в этих рассуждениях. Аскетизм Толстого, психоанализ Фрейда и даже машина желания Делеза и Гваттари не могут исчерпывающе идентифицировать Федорова - он торжественен и непогрешим: "...восстановляя из себя тех, от коих рожден сам, и себя воссоздать в виде существа, в котором все создается и управляется волею. Такое существо, будучи материальным, ничем не отличается от духа"⁴⁰.

Независимо от того, как различные космисты называют свой идеал, - ноосфера или Царствие Небесное, - все они говорят об изменении физической природы человека. Человек рождается и умирает, а пока живет - пожирает другие организмы. Так реализуется механизм быстрого обновления, но если цель детерминированной эволюции достигнута, человеку пора брать управление в свои руки. Если Федоров говорит о воскрешении и бессмертии, то Вернадский предлагает "автотрофность", т.е. "непосредственный синтез пищи, без посредничества организованных существ"⁴³ на основе энергии Солнца. У всех космистов звучит мотив нравственного несовершенства человека на основе несовершенства его биологической природы. Бессмертие рассматривается как возможность овладеть всем опытом предшествующих поколений. Эта идея подразумевает бесконечную положительную волю каждого индивидуума, направленную на овладение культурного наследия. У Федорова "воскрешение отцов" мыслится не как единый акт, а как последовательное воскрешение каждым сыном своего отца. Этот акт более важен в нравственном плане, чем в физическом. Сын, не воскресивший отца, не преобразится сам. Нельзя создать единую программу, научный институт, который разом воскресит всех. Поколения должны воссоздаваться последовательно, набирая опыт воскрешения, поэтому "первому сыну человеческому будет легче всех восстановить его отца, отца всех людей"⁴⁰.

Как братья будут делить одного отца и соответствующий нравственный долг, не очень понятно. Надо ли воскрешать матерей и надо ли спасать дочерей, также не ясно. Но это не самые главные сомнения, связанные с философией общего дела. В конце концов, бессмертие, быть может, и достижимо, но нравственное совершенство и благие намерения каждого без исключения "сына" - идея, безусловно, эфемерная. А почему, собственно, бессмертие нельзя использовать для овладения всем негативным и безнравственным опытом человечества? И почему энергия, освобожденная при упразднении секса, должна расходоваться исключительно на благие намерения? И как все-таки хорошо, что тираны смертны! Что если технология воскрешения была бы доступна уже во времена Сталина и Гитлера? Можно представить, как именно тогда трактовались бы нравственное совершенство и идеал обожения и как долго существовали бы тоталитарные государства. Кстати, Гитлер употреблял понятие "тысячелетний рейх" именно в смысле - "бессмертный".

Федоров трактует смерть как "разложение и рассеяние вещества". Соответственно, для воскрешения надо собрать все частицы умершего человека, рассеянные по мировому пространству и опять сложить их так, как было при его жизни. При всем радикальном отношении к миру не как к классическому, а как к преодолевшему извечный спор Космоса и Хаоса, само пространство мыслится совершенно традиционно, как ньютоновская гладкая конструкция из трех измерений и времени, равномерно текущего в одну сторону, без провалов и остановок. Это совершенно противоречит современным представлениям, даже позитивистским научным, не говоря уже о философских. У Федорова мир абсолютно познаваем, доказательством чего служит то, что его можно вообразить абсолютно познанным: "Представим же себе, что мир, вдруг или не вдруг, осветился, сделался знаем во всех своих мельчайших частицах, не будет ли тогда для нас ясно, какие частицы были в минутной дружбе одна с другой, в каком доме или организме они гостили вместе ... Трудно открытие способов исследования, трудно также исследование первых двух, трех частиц, но затем работа становится доступною для многих, и наконец для всех людей, освобожденных от торгово-промышленной суеты"⁴⁰.

Вспомним в этой связи детерминизм Лапласа, который считал, что если бы некое разумное существо смогло узнать положения и скорости всех частиц в мире в некий момент, оно могло бы абсолютно точно предсказать развитие Вселенной. Это разумное существо (позднее названное демоном Лапласа) самому Лапласу потребовалось для того, чтобы продемонстрировать всю сложность такого предсказания. Согласно концепции детерминизма, это возможно, но задача бесконечно сложна, и к ее решению можно лишь бесконечно приближаться. Но Федоров решает проблему одним эстетическим действием (я только представил - и мир "осветился"!). Таким образом сам Федоров и является воплощением гипотетического демона Лапласа, симулякр, копией несуществующего.

Для того, чтобы перестраивать мир, необходимо знать его в "мельчайших" подробностях, иметь ясный взгляд на все происходящее. Не зря Бердяев употребляет по отношению к теориям Федорова слово "отрезвление". А по поводу самой идеи воскрешения отцов говорит следующее: "Трудно сказать, верил ли Федоров в бессмертие души. Когда он говорит о смерти и воскресении, то он все время имеет в виду тело, телесную смерть и телесное воскресение. ... Можно подумать, что для Федорова человек по преимуществу телесное, материальное, физическое существо и без тела невозможна духовная жизнь. Воскресение для него всегда есть воскресение тела, и достижимо оно телесными средствами"³¹.

Но было бы нелепо критиковать предполагаемый способ воскрешения с научной точки зрения. Совершенно неважно, реализуем ли проект Федорова практически. Гораздо важнее, что этот проект реализуем и даже, можно сказать, реализован в культуре. Но это, конечно, совсем не та реализация, о которой мечтал Федоров. У него было мало последователей, которые непосредственно развивали его идеи, но гораздо более существенным является тот факт, что люди, имевшие о нем смутное представление (или вообще никакого), весьма интенсивно пользовались его инструментами. Мистико-позитивистский конструктор был многократно применен и дал многочисленные узоры и мозаики, вплетенные в сегодняшнюю реальность в большей степени, чем кажется на первый взгляд.

Федоров имел большое влияние на большевистскую идеологию. Среди партийных лидеров было немало его поклонников, но еще важнее, что философия общего дела - близкий родственник большевизма, который также есть часть модернистской культуры. В советских школах нужно было изучать Федорова, а не мало относящиеся к делу три источника и три составные части марксизма. В деле создания новой мифологии, новой религии, новой национальной идеи Федоров оказал неоценимую услугу большевикам. Им всегда был нужен быстрый практический результат, а смесь мистики и позитивизма безотказно его давала.

Один из последователей Федорова, Циолковский, стал проводником его идей в советскую

действительность. Константин Эдуардович называл себя "чистейшим материалистом". Его этические взгляды отталкивались от Чернышевского, он оперировал понятием "разумного эгоизма" для описания "научной этики". При этом он, считавший себя философом и ученым, был сказочником, собирателем легенд. Циолковский впитывал разнообразные, противоречащие друг другу концепции и превращал их в "философские рассуждения". Но в этом качестве он нам как раз и интересен.

Его философия включает в себя неосознанные аллюзии из буддизма и античности - с переселением душ, превращениями вселенских элементов и повторяющимися мировыми циклами. По Циолковскому, Вселенная наполнена многообразными формами жизни, стоящими на разных ступенях развития. Основой этой жизни являются "первобытные граждане", которые есть не что иное, как путешествующие по универсуму атомы. Эти "граждане" время от времени составляют некоторую форму жизни, но после ее смерти продолжают движение. Огромные периоды "небытия", страдания "первобытных граждан" компенсируются нахождением в высших, бессмертных существах космоса. Философия Циолковского - симбиоз Царствия Небесного с четвертым сном Веры Павловны, в котором "первобытные граждане" получают вечное блаженство путем уничтожения в масштабах космоса низших форм существования.

А что же с земными гражданами? Константин Эдуардович о них тоже заботится, причем в этой заботе проявляется весьма агрессивная селекционность, как и в модернистских тоталитарных государствах XX века. Если Пауль Каммерер собирался выводить гениев биологически, то Циолковский занят нравственно-практической проблемой - как найти гениев, наиболее продуктивную часть человечества, среди обычных людей и создать им условия для работы. Ведь гений и сам может не догадываться, что он гений, а другие и подавно этого не видят, поскольку обладают весьма посредственными возможностями. В результате появляется проект кастового общества со сложной социальной фильтрацией на границах каст. Обычные люди, живущие в жилищах, которые "грязны, пыльны, полны насекомых, бактерий, миазмов, кухонного чада, тяжелой суеверности людей для приготовления пищи и поддержания хотя бы мало-мальской чистоты"⁴⁵, находят среди себя хоть как-либо одаренных, и помещают тех в дом "из металла, искусственного камня и стекла", который "недоступен для паразитов и бактерий" (этот дом, несомненно, придуман Чернышевским, у которого Вера Павловна посещает "чугунно-хрустальное здание", где "езде алюминий и алюминий").

Прошедшие первый тур, в свою очередь, могут разглядеть еще более одаренных, отбираемых в следующую касту. Циолковский строго математически обосновывает "отбор лучших от разных обществ". Русифицированные формулы выглядят устрашающе: $Чвоп = [H/Ноп] \times [B1/Но1] \times [B2/Но2] \dots [Вк/Ноk] \dots [Вп-1/Но(п-1)] = 1$. В результате длительных преобразований на дне общества остаются лица, не прошедшие фильтрацию. Это "отрубники" (ничем не провинились, просто не смогли подняться вверх), а также "наильники ... лжецы ... больные и сумасшедшие". "Всех их делают по возможности счастливыми и смотрят на них как на детей"⁴⁵, но, конечно же, они не достойны высших форм жизни.

Константин Эдуардович неоднократно подчеркивает, что разделение на касты происходит в результате добровольных выборов. При этом весьма умиляет то, что на каждой ступени совершенно исключается какая-либо негативная воля или иррациональный фактор (как и у Федорова в процессе воскрешения отцов) - все члены общества думают только о прогрессе, и ни в коем случае - о собственной выгоде. Правда, некоторая щепетильность соблюдается в отношении полов. Поскольку "мужчина всегда готов попасть под башмак женщины", а "женщина охотно делается рабой привлекательного мужчины", "так пусть же этого не будет". "Женский мир выбирает только женщин, мужской - только мужчин, в противном случае будут выбирать за половую привлекательность и может произойти ошибка"⁴⁵.

В советское время Циолковский становится одной из культовых фигур благодаря только одной стороне своей деятельности - разработке идеи завоевания космоса. Отметим, что сама идея

принадлежала Федорову, у него "патрофикация неба" - это превращение неба в жилище отцов, а "катастеризация" - перенесение душ отцов на звезды. Тем не менее, Константин Эдуардович вниманию к своей персоне был очень рад, хотя собственно его философия осталась за скобками. "Мне нужен суд народа", - говорит он в статье "Судьба мыслителей или двадцать лет под спудом". Внушительный список отвергнутых, осмеянных и казненных ученых завершается требованием издать его рукописи для потомков. "Заурядные люди, хотя бы и ученые, ... не могут быть судьями творческих работ. Только по издании их, после жестокой борьбы... отыщутся в народе понимающие читатели. ... И на то уходят века и даже тысячелетия"⁴⁶.

Таким образом, то почитание, которого Циолковский удостоился при жизни, было им благоразумно и дальновидно использовано для напечатания собственных трудов. Все, кроме идеи завоевания космоса, современниками услышано не было. Являемся ли мы теми потомками, которые уже могут по достоинству оценить все придуманное Константином Эдуардовичем? Во всяком случае, мы сможем с большим интересом наблюдать, как его оригинальные идеи привели к еще более оригинальным последствиям. Циолковский говорил, что его теория "не есть чистое знание, а помесь точной науки с философскими рассуждениями"⁴⁷. Примем пока эту формулу как некий алхимический рецепт создания той реальности, которую мы назвали эпифорой, и оставим на некоторое время Циолковского, чтобы поговорить о других поклонниках Федорова.

Леониду Красину - зиккурату и человеку

Эстафету принимает Леонид Красин, один из упомянутых большевистских лидеров. Когда умер Ленин, Красин, совершенно в соответствии с идеями Федорова, заявил, что вождя надо воскресить, но поскольку сейчас это невозможно, надо создать музей, в котором будет храниться тело, а также любая информация, которая поможет воскрешению вождя, когда наука до этого дойдет. (Кстати, неутраченные разговоры о возможном клонировании человека должны привести к клонированию Ленина, иначе эта история не будет иметь логического завершения.) Пока оставшиеся в живых вожди спорили, как хранить (но не хоронить) Ленина, тело начало разлагаться, и решение нужно было принимать весьма срочно. Предложение Красина было не самым радикальным. Инженер Термен отличился изобретением не только музыкального инструмента "терменвокс", но и такой идеей: тело нужно немедленно заморозить, после чего все силы науки бросить на то, чтобы повернуть время вспять (не все, оказывается, жили в классическом ньютоновском пространстве!) и вернуться в годы жизни Ленина. Тем не менее, прошло предложение Красина и тело мумифицировали, что хорошо известно каждому бывшему советскому гражданину. И мумию положили, конечно же, у кремлевской стены, в предсказанном Федоровым музее-пантеоне. А как же могло быть иначе?

Первый в истории человечества мавзолей построили для карийского царя Мавсола в малоазийском городе Галикарнасе. Мавзолей Ленина выглядит как пирамида и напоминает вавилонский зиккурат. Отлично, говорим мы, - что может быть лучше, чем использовать древнюю мифологию для создания мифологии современной? Тем более, что известный исследователь советской архитектуры, и в частности Мавзолея, Селим Хан-Магомедов, прямо говорит, что "в истории архитектуры ... надгробные сооружения уходят своими истоками к курганам и пирамидам"⁴⁸. Однако у Алексея Щусева, архитектора гробницы Ленина, таких аналогий не возникало. Хан-Магомедов даже делает удивительную оговорку, рассказывая о первоначальных планах Щусева: "Большой знаток древнерусской архитектуры, он, несмотря на то, что Мавзолей должен был стоять на фоне старинной Кремлевской стены, намеренно не обратился к наследию древнерусских зодчих"⁴⁸. Этими древнерусскими зодчими могут быть только Аристотель Фиорованти и Пьетро Антонио Солари, которые привезли чертежи зубчатых стен прямо из Италии.

Откуда же черпать вдохновение в обстановке безумной спешки (первый деревянный мавзолей необходимо было построить всего за несколько дней)? И тут на помощь приходит нечто вроде

"Черного квадрата" Малевича. По воспоминаниям Бонч-Бруевича, Щусев руководствовался следующими мыслями: "Владимир Ильич вечен. ... Как нам почтить его память? ... У нас в зодчестве вечен куб. От куба идет все, все многообразие архитектурного творчества. Позвольте и Мавзолей, который мы будем сейчас воздвигать в память Владимира Ильича, сделать производным от куба"⁴⁸. Несмотря на эти соображения, в эскизах появился сначала вертикально устремленный монумент со ступенчатым основанием (напоминающим базис греческой колонны). Проект первого временного мавзолея был утвержден именно в таком виде. Но к моменту похорон верхняя часть (четыре колонны и соединяющее их покрытие) установлена не была. Мавзолей, являясь по существу основанием недостроенного монумента, принял адекватную ситуации форму - пирамидальной гробницы-зиккурата. Однако, участников строительства мавзолея совершенно не интересует, какой именно мифологический и визуальный образ культового сооружения служит для них образцом. Они заняты поиском наилучшего архитектурного символа для захоронения Ленина и руководствуются при этом (как им кажется) лишь формальными поисками в области соотношения геометрических объемов. Этот способ архитектурного конструирования получил позднее во ВХУТЕМАСе название "объемно-пространственная композиция" и до сих пор преподается как одна из основных дисциплин в Московском Архитектурном институте.

Наиболее интересным для нас является то, что Мавзолей, задуманный как формальная игра объемов на основе неких авангардных идей, аккумулирует стилистические особенности своих латентных архаичных предшественников. Вавилонские зиккураты, курганы скифов, египетские пирамиды с мумиями фараонов, ступенчатые гробницы майя, - все они внесли свою лепту в облик мавзолея. Произошло приблизительно то же, что происходит со всякой ультрарадикальной идеей, которая декларирует полное разрушение старого и создание нового. Пустота заполняется мусором подсознания. Новый мир Малевича заполнился социалистическим реализмом. А в случае с Мавзолеем мы наблюдаем рождение эпифоры - повторение, репродуцирование внешнего облика и стиля в отрыве от семантики и иерархического основания. Детали доисторических объектов прорастают на новой идеологии как эпифиты на дереве в тропическом лесу. Для авторов различных проектов Мавзолея идеология служила фильтром, который запрещал осознание прообразов. Ведь нельзя же было прямо или косвенно сказать, что на Красной площади будет лежать мумия фараона! Необходимо было придумать нечто совершенно новое. И вот авторы концепции Мавзолея и архитектор прибегают к формальной логике и формальной композиции, будучи уверенными, что они создают качественно новый объект. И они не ошибаются, но только эта новизна не в том, что их детище - уникальная гробница для уникального вождя, а в том, что они на практике реализуют эпифору в культуре. Кстати, перефразируя известное выражение самого Ленина (его сентенцию о каменном угле и искусственном красителе), следует сказать, что раз в пирамидах лежали мумии еще до Мавзолея, то объективная реальность существует.

Самое интересное начинается во время конкурса на постоянное здание Мавзолея. Объемно-пространственное моделирование на Красной площади получает свое развитие. Один из участников говорит: "Никакая монументальная вертикаль на ней не будет иметь ни достаточного зрительного подхода, ни масштабной опоры в окружающих зданиях. Она лишь разрушит общий архитектурный ритм площади и потонет сама в создавшейся какофонии"⁴⁸. Щусев разделяет это мнение: "Я высказал свои соображения, что силуэт Мавзолея не должен быть высотным, а иметь ступенчатую форму". В его рассуждениях эпитет "египетский" фигурирует лишь как математический термин: "Пропорции и деления частей проекта разбиты по фигуре так называемого египетского треугольника с отношением сторон 3х4х5"⁴⁸.

Луначарский более основателен: "в конкурсе должны принимать участие не одни лишь архитекторы, но художники вообще и даже каждый мыслящий человек, ибо результатом этого конкурса будет выработка самой идеи Мавзолея"⁴⁹. В этой фразе - и Федоров со своим братством "всех живущих", и Йозеф Бойс ("каждый человек - художник"). Да и вообще, чтобы создать правильный образ гробницы вождя нового культа, нужно обратиться к коллективному разуму и

коллективному подсознанию, а значит, нужно опросить действительно "всех". Красин, отец проекта, венчает его минималистическим титулом: "Что касается надписей на гробнице, то ими также не следует злоупотреблять, и, пожалуй, наилучшим решением будет здесь та жуткая в своей простоте надпись, которую носит на себе временное сооружение, просто "Ленин""⁵⁰.

Конкурс постигла традиционная судьба многих подобных мероприятий в России - ни один из проектов не был принят, каменный Мавзолей поручили делать тому же Щусеву, который был автором первого деревянного склепа и членом жюри конкурса. Однако некоторые проекты были весьма интересны, например, "Центр мира", в котором предполагалось утвердить обелиск на основании в виде пятиконечной звезды. Лучи должны были делить Красную площадь на изолированные части, в каждой из которых были бы свои трибуны. Предполагалось, что на них одновременно, не мешая друг другу, будут выступать различные ораторы, обращаясь к своей части публики. Как этот плюралистический проект двадцатых годов, будь он реализован тогда, пригодился бы в наши дни! Это была бы совершенная машина по перемешиванию мифологических фрагментов!

В окончательном варианте Мавзолей был построен в 1930-м году. Щусев, когда-то описывая первую гробницу, сказал: "Общая форма была принята в форме усеченной пирамиды, верх которой в виде гробовой крышки поднят на небольших деревянных стойках черного цвета"⁴⁸. В последней, каменной версии мавзолея на завершающей стадии проектирования он увеличил третью сверху ступень и превратил ее в поднятую на стойках панель, что придало всему сооружению "более сложный, напряженный ритм членений"⁵¹. Объемно-пространственная композиция восторжествовала. Абстрактная геометрия превратилась в набор инструментов архитектора для передачи различных эмоциональных состояний. Скорбь и торжественность была разложена на математические компоненты. Но вот какой вопрос возникает: если в каком-либо сооружении, построенном после Мавзолея, наблюдался "напряженный ритм членений", то было ли это очередной композицией соответствующих геометрических ингредиентов или автор цитировал мифологический образ, созданный Щусевым? Визуальный облик мавзолея в Галикарнасе не известен, поскольку тот был разрушен землетрясением. Однако, существует множество его современных визуальных реконструкций. Так вот, другой вопрос: является ли поднятая на стойках панель Мавзолея наследием Галикарнассской гробницы (полученным от греческого храма) или визуальные реконструкции захоронения Мавсола - наследники объемно-пространственных экспериментов Щусева?

Когда Луначарского называли не министром культуры, а министром культа, это было для него прямым оскорблением: ведь, по его мнению, он создавал не культ, а культуру новой идеологии. Вероятно, проект архитектора Шехтеля был отвергнут по причине слишком явной ассоциации с египетскими и вавилонскими культовыми сооружениями. Другой культовый мотив, но не религиозный, а буквально сказочный, был предложен в первом стеклянном саркофаге Константина Мельникова, который выглядел как ложе Спящей Красавицы с хрустальной пирамидой. Правда, лучше не подозревать Шехтеля и Мельникова в неосознанном конструировании культа. Люди они были хорошо образованные, так что не исключен элемент черного юмора. Но никакой юмор не свойственен торжественному кадру из фильма про похороны Сталина: гроб с его телом, вносимый в мавзолей, имеет окно для прощания с вождем. Стекло в этом окне сферическое, и голова Сталина в нем покоится как в космическом скафандре. Никто, конечно, не предполагал, что этот гроб с воскресшим Сталиным вознесется прямо из мавзолея на небо. Хотя почему бы и нет? Достаточно вспомнить, как, собственно, родилась идея гробницы для вождя...

Николай Федоров имел к этой идее самое непосредственное отношение. Хотя он умер в 1903 году и не принимал участие в воскрешении Ленина, а тем более, Сталина, его присутствие в этом процессе ощущается гораздо сильнее, чем атрибутика исторических гробниц. Можно говорить о Федорове как об источнике материала для эпифоры, поскольку результатом его софизмов стала забальзамированная мумия, удостоенная в XX веке почитания, сравнимого с тем

обожествлением, какого удостаивались египетские фараоны. Тем не менее, был обещан Федоров как первопричина грандиозного мифологического шлейфа, и только мумий в скафандрах и даже "первобытных граждан" универсума здесь явно недостаточно.

Иван Иванович и хор Пятницкого

Никита Хрущев не принадлежал к числу последователей Федорова. Он вряд ли и знал про него, а если б узнал, то долго ругался бы и стучал по столу ботинком. Но он играет важную роль в наших исследованиях, поскольку именно под его мудрым руководством приладили друг к другу два мистических объекта, еще при Сталине позаимствованных из сопредельных культурных пространств. Украденная у немцев ракета была пристыкована к украденной у американцев атомной бомбе, и это устройство стало летать и пугать весь мир. Известен мистицизм нацистских лидеров и их многочисленные попытки овладеть таинственными силами. Они интересовались Тибетом и посылали туда своих эмиссаров. Они где-то видели летающие тарелки и пытались наладить их производство, но тарелки не летали. Известен также проект спасения Рейха в случае поражения в войне - цвет нации должен был спрятаться подо льдом Антарктиды со всеми своими высокими технологиями и мистикой (в свете этого можно считать, что шеф гестапо Мюллер, не в исполнении Броневого, а тот, настоящий, который пропал в 45-м и не был осужден как военный преступник, до сих пор сидит в уютной теплой комнатке под толщей льда, и, посмеиваясь, смотрит "Семнадцать мгновений весны"). Вернер фон Браун создал высокотехнологичный инструмент для полета, но, без сомнения, видел в своей ракете V2 мистический объект - спасителя Рейха. Практичные американцы тоже оказались склонными к моральным переживаниям: сделав оружие массового уничтожения, они сгорали от стыда так сильно, что передали чертежи Сталину, чтобы и он испытывал нравственные муки.

Известно хрестоматийное высказывание Циолковского: "Человечество не останется вечно на Земле, но, в погоне за светом и пространством сначала робко проникнет за пределы атмосферы, а затем завоюет себе все околосолнечное пространство"⁵². Эта фраза торжественно провозглашает инверсию космоса и хаоса. В книге Митчела Шарпа⁵³, рассказывающей о проблемах, возникающих у человека в "пространстве" (space), Циолковский со своей фразой упоминается только в самом конце, вероятно по политическим соображениям. Зато в главе, посвященной мифам о полетах, ключевая фигура - Иоганн Кеплер, еще в XVII веке предвидевший трудности человека в безвоздушном пространстве и советовавший в этом случае затыкать нос и рот влажной тряпкой. Отметим, что прагматизм Кеплера сильно уступает торжественности Циолковского.

Когда изделие (так для секретности называлась ракета с бомбой) стало летать, советский руководитель, запуская с его помощью в космос различные предметы, животных и людей, решил тем самым доказать Америке, что социализм лучше капитализма. Хрущев был уверен, что это самый убедительный аргумент. Мы уже обсуждали тот факт, что полететь в космос - это как полететь в порядок, гармонию и красоту, но Хрущев не думал об этом. Он просто хотел показать Америке "кузькину мать" и это у него успешно получалось.

Как мы уже говорили, идея запустить что-то шумное и железное в красоту и иерархию принадлежит Циолковскому. До поры до времени он размышлял, что делать с "эфиром", "вселенной" и "мировым пространством", но потом появились статьи "Космические ракетные поезда"⁵⁴ и "Живые существа в космосе"⁵⁵. Философская категория, впервые отчужденная Вернадским, превратилась в нечто весьма бытовое, подлежащее заселению, как сибирские просторы с дикими аборигенами. Приоритет Циолковского в идее реактивного движения неоднократно декларировался и опровергался, но в чем его первенство безусловно, так это в десакрализации и профанации порядка и красоты. Космос может быть завоеван - идея немислимая для древних греков: они и так жили в Космосе. Именно благодаря этому позже появится идеологический советский космос - пространство, в котором летят ракеты. Точно так же,

как природа превращается в свой суррогат - в окружающее пространство, Космос космистов превращается в космос Хрущева.

А вот идея прагматичного обживания Вселенной принадлежит не Циолковскому, а Федорову, и объясняется тем простым фактом, что если воскресить всех отцов, то на Земле им не хватит места: "Вопрос об участии Земли приводит нас к убеждению, что человеческая деятельность не должна отграничиваться пределами земной планеты"⁴⁰. Кстати, Федоров считает, что именно русские наиболее приспособлены для такого завоевания, поскольку они выработали этакий богатырский, удалой характер: "Ширь русской земли способствует образованию подобных характеров: наш простор служит переходом к простору небесного пространства, этого нового поприща для великого подвига"⁴⁰. И Федоров совершенно прав: советские космонавты подвергались немыслимым истязаниям во время подготовки к полетам, но их энтузиазм не знал границ. В советской лунной программе планировалось высаживать на Луну только одного человека (американцы на новой мощной ракете того же фон Брауна посылали двоих), и академик Келдыш, один из руководителей полетов, говорил, что это прямой путь в психушку. Но космонавты героически готовились к экспедициям, а русские парни слали письма в ЦК с просьбой разрешить отдать жизнь за дело Ленина, - послать их на Луну, даже если нельзя будет вернуться на Землю.

В космос, наш четвертый Рим, собирались лететь чуть ли не все русские. 13 апреля 1961 года, в дни всенародного ликования, "Литературная газета" опубликовала письма в Академию Наук простых советских граждан, предлагавших себя для полета на "корабле-спутнике". Рефрен "разрешите мне первому" звучит в каждом письме. Мирская слава заявителей не интересна: "пусть мое имя не будет известно никому, кроме вас"⁵⁵. Да и что такое *gloria mundi*, когда в случае успеха им предстояло попасть не в пропахшую казармой ракету, в которой вечно что-то ломается, но услышать музыку сфер в совершенном Космосе. Ленин, упоминаемый в их письмах столь часто, играет лишь роль традиционного символа. Не его дело, а "общее дело" Федорова ведет граждан в "простор пространства".

Идея завоевания Космоса попала к Циолковскому, когда тот встретился "на заре туманной юности" (всего только один раз) с Федоровым, "изумительным философом и скромником"⁵⁷. После этой встречи главные идеи, которые владеют им на протяжении всей жизни, - это тяга к полету, направленной эволюции и обитаемой Вселенной. Циолковский служил учителем сельской гимназии, и мечта о полете сначала воплотилась у него в игрушку, сделанную для детей, - небольшой воздушный шар, склеенный из бумаги. Под ним привязывалась металлическая сетка, на которой тлели угли, наполняя шар теплым воздухом. Этот объект совершил несколько удачных взлетов, после чего был унесен ветром и упал на крышу амбара, который, соответственно, сгорел. Дело дошло до полиции, но владелец амбара на открытии дела о поджоге не настаивал, и отвечать за происшествие Циолковскому не пришлось. Если этот шар - прообраз будущих межпланетных кораблей, то пожар амбара - предтеча огромных емкостей с ядовитым реактивным топливом, падающих на казахстанскую степь, пробитых в озоновом слое дыр и других экологических катастроф, связанных с космонавтикой. Мечты Циолковского о полете реализованы в широких масштабах, но какое счастье, что его идеи о направленной эволюции так пока и остались на бумаге. Вот одна из таких утопий: поскольку паллиативное расселение на других планетах его не устраивает, то необходимо покорить собственно безвоздушное космическое пространство, и для этого автор предлагает создать "животно-растения"⁵⁵ - существа-шары, у которых в крови будет хлорофилл для непосредственного получения энергии из солнечного света. Остается только надеяться, что такой пузырь, будучи реализованным, не свалится на какую-нибудь внеземную цивилизацию и не сожжет ее дотла.

Если советская космическая программа внешне выглядела как демонстрация достижений социализма, то ее глубинная суть была абсолютно ритуальной. Это то соединение мистического и позитивистского, которое мы встречали у Федорова. Одно время были слухи, что до Гагарина в космос отправляли других людей, но поскольку эти полеты окончились неудачей, то про них ничего неизвестно. И хотя это не так, некоторые события послужили основанием для такого

предположения. Дело в том, что до пилотируемых кораблей в космос запускали капсулы с манекенами. Одной из задач во время такого испытательного полета была отработка связи с космонавтом. Необходимо было услышать человеческую речь из космоса. В обстановке космического соревнования сверхдержав и тотальной слежки друг за другом невозможно было передавать настоящую речь, это тут же было бы услышано другой стороной, которая заявила бы, что в космосе был человек, которого не вернули на землю. Задача была решена гениально - в голову манекена, названного Иван Ивановичем, был помещен магнитофон с записями хора Пятницкого. Предположить в то время, что русские запустили в космос целый хор, было невозможно. И вот этот механический Иван Иванович, распевая песни, между которыми слышно шипение ленты, - именно он и есть воскрешенный человек Федорова, сложенный из частиц с помощью технического прогресса, преодолевший цикл рождения и смерти. Место приземления капсулы нельзя было определить точно, поэтому до того, как прилетал вертолет со спасателями, манекен обычно находили жители местной деревни. Увидев под стеклом лицо неестественного цвета, они думали, что с неба упал мертвец. Так родились слухи о неудачных запусках до Гагарина. Для того, чтобы избежать сходства с трупом, на лицо манекену стали класть табличку - "Манекен".

Но насколько удачным был запуск Гагарина! В этом событии - не только успех техники и ее использования в идеологических целях, но и торжество идей Федорова. Сам полет в космос впечатляет, но не менее впечатляет тот кульминационный момент, когда Гагарин стоит перед ликующей толпой на трибуне Мавзолея. В этот миг две мифологические ветви, исходящие от Федорова, сливаются в один торжественный гимн. Мумия Ленина, первое существо, архивированное в Федоровском "музее-кладбище" и ждущее своего воскрешения, и Гагарин, первый "отец" в космосе, - они как принц и спящая красавица! Гагарину нужно было бы после массового поклонения спуститься в траурный зал, снять с лица Ленина табличку "Ленин", а со своего - "Манекен" и поцеловать Ленина в лоб, уронив слезу. И тогда реализовалась бы великая утопия! Кстати, известны долгие сомнения, кого первым запускать в космос: кандидатов было около двадцати, из них шесть лучших. Можно приводить многочисленные "реальные" причины выбора именно этого человека, но скажем же, наконец, правду: Гагарин, стоящий на трибуне мавзолея - это эпифора, выросшая на идеях Федорова, и он не может носить другое имя, поскольку смысл всей затеи философа, - воскрешение своего собственного отца, а именно князя Гагарина. Живущие за границей потомки княжеской фамилии Гагариных пытались делать заявления, что первый космонавт "не пролетарского происхождения" и не "выходец из крестьян", а "сын и внук царских князей"⁵⁸. Но Хрущев сказал, - нет! и не надейтесь! это наш простой смоленский паренек! Да, генетическим родственником княжеской фамилии космонавт не был, но он был прямым наследником Федорова, внебрачного сына князя Гагарина.

Если Федоров ставит задачу преодоления цикла рождения и смерти, то Циолковский смотрит на процесс воспроизводства практически, - его хлорофильные существа должны размножаться посредством откладывания яиц. Неприспособленность человека к космосу "может быть устранена преждевременными родами и последующим развитием зародыша в особой искусственной среде. Человек должен как бы вернуться к периоду ношения яиц (птицы, пресмыкающиеся и т. д.)"⁵⁵. Хрущев жаждет не столько воспроизводства, сколько конкретного идеологического результата: раз существуют космонавты, плавающие по совершенству (то есть совершенные люди грядущего коммунизма) то пусть у них будут дети, благо, что есть уже первая женщина-космонавт. Претенденты на полет проходят строжайший отбор, это лучшие из лучших и в смысле здоровья, и в смысле морального облика. Но о евгенике, которой были так озабочены в нацистской Германии, Хрущев не задумывается, ему нужны эффективные пропагандистские приемы. Первый идеологический приплод от космических собак был подарен президенту Кеннеди, чтобы щенок бегал по лужайке Белого дома и напоминал о торжестве социализма. Так же возникает брак Валентины Терешковой и Андрияна Николаева. Впоследствии и у русских, и у американцев были проекты, имевшие целью родить ребенка в космосе, но они все закончились неудачей. Подробности этих проектов, равно как и физиологию секса в невесомости оставим в стороне и поговорим о Елене Майоровой, дочери Терешковой и Николаева. Она жива и здорова, работает

врачом в компании "Аэрофлот". О медицине говорит как о своем призвании, но вот какой интересный факт, - все детство ей пришлось провести в институте космической медицины, ее постоянно обследовали как единственного ребенка космонавтов. Циолковский, так любивший изображать футуристические здания без насекомых и миазмов, к сожалению, не описал эту сцену, - врачи склонились над человеческим эмбрионом, впервые развивающимся в виде яйца. Главный военный хирург испытывал к космическому ребенку симпатию и "... дарил всякие трубочки, колбочки, пузырьчики, - приучал к медицине"⁵⁹. Для Елены это стало одной из причин выбора профессии. Но как прямая наследница идей Федорова она должна овладеть технологией соединения "частиц", и, конечно же, это придется делать с помощью трубочек, колбочек и пузырьков.

Одна из важнейших функций космической медицины - разрешать и запрещать. Специально отобранные, физически здоровые люди, космонавты постоянно подвергаются действию неблагоприятных факторов. Андриян Николаев во время своего второго полета испытал двухнедельную невесомость без тех защитных приемов, которые известны теперь и которые позволяют переносить отсутствие веса в течение года и больше. Результаты были плачевные, - после возвращения на Землю организм восстанавливался очень долго, произошли некоторые необратимые изменения. Николаев больше не летал. Вот что говорит его дочь по поводу допуска летчиков к полетам: "есть случаи, когда пилоту уже слегка не здоровится и он, в принципе готов к списанию, а бывают случаи, не люблю я их... вроде человек совершенно здоров, а потом раз, - заболевание и приходится выносить ему негодность"⁵⁹. Как это замечательно перекликается с тем, как Федоров определил главную задачу женщины, - "следить за малейшими появлениями признаков жизни". Воскрешенные отцы Федорова должны были отправиться в космос, но в реальной космонавтике полететь должны далеко не все, а только единицы. Если бы идеи Федорова были реализованы в СССР буквально, то следовало бы ожидать появления Главной Комиссии по Воскрешению, по типу яковинской или сталинской, которая решала бы, кто достоин возвращения к жизни, а кто - нет.

Краткий экскурс в советскую космонавтику закончим картиной последней встречи двух человек, судьба которых имела непосредственное отношение к идеям Федорова, но которые не подозревали об этом, - Юрия Гагарина и Елены Майоровой. Вот рассказ Елены: "Я его видела за несколько дней до гибели. Тогда была очень снежная зима. Я вышла гулять, на мне была белоснежная шуба, а прямо перед нашим домом была огромная, грязная лужа талого снега. Ну я, естественно, в эту лужу упала. А Гагарин шел тогда с работы. Он увидел меня, говорит: "Алена, ну что же ты?", вытащил из лужи, взял на руки и понес домой. Я грязная была, как поросенок, а он в форме, которая, конечно, испачкалась, бабушка потом очищала ее, извинялась, а он не сердился совершенно. Я почему-то этот случай запомнила очень хорошо"⁵⁹. Было бы замечательно поместить этих героев в прекрасный сад, где Юрий будет вечно улыбаться своей знаменитой улыбкой, а Елена будет грустна от существования "негодности", как и Федоров от существования рождения и смерти. К сожалению, расцвет климатической культуры в России сочетается со снегом и грязью в течение девяти месяцев в году. Поэтому в качестве символа современной культуры нас интересуют не пышные орхидеи тропического леса, а шинель Гагарина как поверхность симулякра.

Как Ницше дал задание Федорову

Николай Федоров был уверен в особой мессианской роли России. Родовой и общинный тип русского сознания, а также "ширь русского характера" вселяли в него уверенность, что философия общего дела неминуемо превратится в практику общего дела. Возникает вопрос - а как должен был вести себя весь остальной мир, когда русские начнут воскрешать своих отцов? Конечно же, последовать их примеру. Но не все так просто, поскольку западная философия чужда "общему делу". "Что для немцев метафизика, то для англичан и французов агностицизм"⁶⁰ (редкий

образец юмора у Федорова, - хотя возможно, он был абсолютно серьезен в этом высказывании). Основные его упреки направлены в сторону Канта и Ницше. "Неумолимый лже-судия"⁶¹ Кант обвиняется в индивидуализме и сословности (его философия - городская, мещанская, "берет природу во всей ее бездушной мощи и ставит против нее разумные существа в их неродственной чуждости, отдельности или розни из-за городских мелочей и дрязг"⁶²), в пустой никчемной болтовне: "философия несостоятельна, если она - мысль без дела"⁶¹. Корень же зла в том, что "допущено проявление Непознаваемого во вселенной"⁶¹ (вспомним, что реализацию практического проекта воскрешения нужно начать с представления того, что мир познан абсолютно). По мнению Федорова, одна из главных причин таких порочных взглядов Канта - протестантизм, который "есть уже переход к метафизической системе"⁶¹.

Но особый враг Федорова - Ницше, которого он называет "философом поры полного вырождения"⁶³. Основная претензия - небратский характер его философии: "Сверхчеловечество ... безусловный порок сатанинского происхождения, когда состоит в превозношении одного или нескольких лиц над себе подобными, то есть над отцами и братьями"⁶⁴. Множество статей, посвященных Ницше, производят впечатление гневной отповеди алкоголику (который не обращает ни малейшего внимания на нравоучения). Не зря Федоров так любит слово "отрезвление", а по отношению к Ницше употребляет выражения "опьяняющие призраки лживой красоты"⁶⁵ и "дух одурманивания"⁶⁶. Ну, что ж, Ницше действительно склонялся к дионисийскому началу в культуре, хотя и видел идеал в равновесии двух начал, - ведь позаимствована эта идея была у Шеллинга, который говорил, что "Быть опьяненным и трезвым, но не в какие-то различные мгновения, а в один и тот же миг - вот тайна подлинной поэзии. Этим Аполлоново вдохновение отличается от дионисийского"⁶⁷.

"Ученый филистер", "пустейший человек", производящий "болтливые афоризмы" - таких эпитетов удостоивается главный враг. Тем не менее, как это ни странно, Ницше и Федоров стоят рядом, на одной ступени, и делают действительно общее дело. Федоров осуждает "сверхчеловечество" и проповедует "супраморализм", - "долг к отцам-предкам", "долг воскрешения". Несмотря на антагонистичность этих понятий, они стоят в ряду модернистских "супер"-приемов: супраморализм, супрематизм, сверхчеловек. И Ницше, и Федоров выразили кульминационный пункт перехода от классической культуры к модернистской. Федоров создал наиболее радикальный утопический проект, который можно назвать символом модернизма. Ницше произнес в 1883 году ключевую фразу "Бог умер". В модернизме человек сам создает и переустраивает мир - вот смысл этого высказывания. Ницшеанский Заратустра был предтечей творца эпохи модернизма.

Бог умер, говорит Ницше. Воскресить отцов, говорит Федоров. На первый взгляд, эти фразы противоположны друг другу. Но не будем спешить с таким утверждением. Фрейд в работах "Тотем и табу" и "Достоевский и отцеубийство" описывает, как первобытное племя убивает своего отца и это становится важнейшим событием в истории становления культуры. Именно сознание вины у сыновей приводит, по Фрейду, к появлению религии, которая в своем изначальном варианте есть не что иное, как поклонение образу убитого отца. Но точно так же, как родственные отношения первобытного общества трансформируются в культурный феномен, сама религия обречена превратиться из культа в культуру. Формула "Бог умер" фиксирует конец классической философии и искусства мимесиса. Субъект осознает себя фигурой, равной Богу. Художник называет себя творцом, но не подражателем. Убитый отец превращается в Бога, убитый Бог превращается в модернистского художника. Первобытное племя присваивает силу и власть мертвого отца, модернист, убив Бога, присваивает его творческую потенцию. Федоров, собирающийся воскрешать отцов, точно так же убивает Бога и берет себе его функции: останавливает цикл рождения и смерти, определяет путь нравственного совершенства и преображает человека.

Наш пристальный интерес к Федорову объясняется тем, что его весьма практическая теория была подвергнута многочисленным метаморфозам. Симуляция идеи в самых разных вариантах

оказалась гораздо более востребованной, чем сама идея. Почему же тогда мы не берем в качестве предмета исследования то невероятное облако, которое возникло вокруг психоанализа Зигмунда Фрейда и значительно превзошло все, что связано с Федоровым? Есть и другие теории, превращенные в "раздутые" мифы. Вполне частная социально-экономическая теория Маркса стала большим идеологическим повествованием эпохи советской России. Пассионарность из теории этногенеза Льва Гумилева - расхожая цитата. Но Фрейд, Маркс и Гумилев неразрывно связаны со своими мифами, корни выросших явлений хорошо видны. Сами авторы, по крайней мере, их тексты, принимали активное участие в становлении мифов. Витгенштейн совершенно точно называет одного из виновников: "Фрейд своими фантастическими псевдообъяснениями (именно потому, что они являют блеск ума) оказал нам дурную услугу. Теперь каждый осел с помощью этих образов "объясняет" симптомы заболеваний"⁶⁸. Однако Федоров в своем мифе латентен, отлично спрятан. В данном случае поставлен чистый эксперимент - симуляция развивалась и совершенствовалась сама собой, вполне в рамках представления о культуре как самостоятельной внесубъектной творческой силе.

Когда-то Дени Дидро, приглашенный Екатериной II в Россию, отказался писать об этой стране, мотивируя это тем, что Россия - плод, который сгнил, не успев созреть. Нам, однако, само это качество кажется невероятно интересным и достойным внимательного исследования. Культура России гниет, не успев созреть, она склонна эклектически соединять в себе различные этапы, - просвещение с дикостью, классическое сознание с модернистским, а модернистское с постмодернистским. Так же поступает и Федоров, для него "соединение" вообще главный термин. Он отталкивается от идеи христианского воссоединения, он предлагает воскрешать отцов путем соединения рассеянных частиц, он жаждет соединения и братства всех. Метод, которым он оперирует, есть тоже соединение: утопизма с реализмом, научного материализма с религиозным сознанием, позитивизма с мистикой. Бердяев говорил, что "проект Федорова ... в том виде, как он его развивает, совершенно неприемлем: это утопия и фантастика, рожденная дурным натурализмом и материализмом в религии, смешением разных планов"³¹. Федоров - мыслитель, который применяет в качестве научного метода синтез, тогда как на протяжении долгих веков главным методом познания был анализ. Федоров - Фауст, который смешивает в реторте алхимические ингредиенты и с удовольствием следит за реакцией, но результат - в другой колбе, стоящей на полке за его спиной, рядом с которой ухмыляется Мефистофель. Между тем, у самого Федорова Мефистофель - "выразитель светской культуры", француз, придворный, учащий Фауста-немца "притворству, скрытности, хитрости и двоедушию", а заодно и "свободомыслию"⁶⁹. По Федорову, французов всем этим отвратительным качествам, а значит, и агностицизму, научили англичане, совсем уже никчемная нация. А Фауст - немец, стало быть, метафизик, да еще исследователь, - следовательно, вполне заслуживает снисхождения и даже симпатии.

Кстати, Фауст поймал Мефистофеля как рыбу в сети: начертав над дверью своей мастерской пентаграмму, он заманивает духа тьмы заклинанием, а потом выясняется, что уйти Мефистофель не может. У пентаграммы "наружный угол вытянут в длину и оставляет ход, загнувшись с края". Эта особенность позволила черту войти, но наличие самой пентаграммы не позволяет ему покинуть пределы мастерской. Фауст сделал так по небрежности, но получилось очень удачно: черт пойман и теперь можно потребовать его услуг. "Но почему не лезешь ты в окно?" - удивляется Фауст. Мефистофель отвечает: "Чертям и призракам запрещено наружу выходить иной дорогой, чем внутрь вошли; закон на это строгий". "Ах, так законы есть у вас в аду?"⁷⁰ - радуется Фауст.

Да, радоваться действительно есть чему. Если законы мира тьмы существуют, то ими можно воспользоваться. Правда, они не постигаемы в данный момент. Фауст может рассчитывать разве что на соблюдение формальностей при заключении договора, его не обманут. Сам по себе *Lex Mefistofeles* остается тайной. Но можно вызвать духа тьмы с помощью колдовских манипуляций, а потом воспользоваться им как инструментом. Ритуальное, магическое действие - если и не постижение закона, то использование результатов его действия. Так и Федоров, совершая свои магические заклинания, убежден в существовании и познаваемости законов, которые дадут ему

возможность патруфицировать весь мир.

Федоров со своим трезвым умом был врагом всякой иррациональности и, тем не менее, он стал медиумом, через которого к нам пришла новая культура. Вот слова Федорова, которые можно назвать гимном ясному уму: "Вся история и заключается в ... бесплодных переходах из одного настроения в другое ... Если не будет естественного, реального перехода в иные миры, будут фантастические, экстатические хождения, будут упиваться наркотиками; да и самое обыкновенное пьянство в большинстве случаев можно, по-видимому, отнести к тому же недостатку более широкой, чистой, всепоглощающей деятельности"⁴⁰.

Но, с другой стороны, предельный рационализм философии общего дела имеет следствием нагромождение непредсказуемых мистических событий. Мефистофель Федорова торжествует. И это - одна из причин того, что мы живем теперь в нелепой рациональной и в то же время мистической реальности. Западу повезло больше, там культура в течение двадцатого века пережила модернизм и закономерно вступила в критикующий его постмодернизм. Они сменили друг друга как две ступени космической ракеты, сначала одна полностью выработала топливо, потом в соответствующий момент включилась другая. В России же эти два периода существовали одновременно, как и в той ракете, на которой летал Гагарин, - двигатели первой и второй ступени включались сразу. И теперь у нас уже сгнила, не успев созреть, новая культурная парадигма. Нас вообще нет, но мы гиперреальны. Нас не взяли в цивилизованный мир, но мы все, как один, превратились в космонавтов. А мертвый модернистский Бог Ницше сосуществует у нас с живым, воскресшим Отцом Федорова. Благодаря невероятной эклектике многочисленных культурных кодов мы вполне закономерно вошли в климаксную культуру. Но это не значит, что у нас есть соответствующая философская теория, описывающая это состояние. Бердяев по поводу все того же Федорова говорил, что "философия будущего выделит истинное зерно "философии общего дела" и отбросит ветхую оболочку"³¹. Возможно, что "истинное зерно" идеи Федорова существует, и оно действительно поможет нам в исследовании новой культуры. Но пока приходится применять что-то вроде магических приемов Фауста. Какого-нибудь черта мы, вероятно, поймает. Но победу торжествовать будет опять-таки он, а не мы.

Архитектура - застывшая симуляция.

Мрачные ворота в гламурный деконструктивизм

Такой материальный и прагматичный вид человеческой деятельности как архитектура умеет фиксировать самые эфемерные и тонкие особенности культуры. Этому можно найти простые объяснения. Наиболее наглядное представление о культурных эпохах дают архитектурные стили. Городской ансамбль можно рассматривать как бесплатный и доступный музей под открытым небом с большими и убедительными экспонатами. Этот музей своевременно пополняется новыми актуальными произведениями, которые достаточно долго сохраняются, чтобы в дальнейшем служить визуальными свидетельствами прошедших эпох. Гоголь даже предлагал реализовать эту идею буквально - в пространстве одной улицы: "Кто ленив перевертывать толстые тома, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все". Последнее - явная гипербола, но тем не менее такая прогулка была бы очень познавательна. Гоголевский проспект (так следовало бы назвать эту улицу) открывался бы мрачными воротами, пройдя которые, зритель увидел бы с двух сторон здания "первобытного дикого вкуса", но дальше экспонаты претерпевали бы интереснейшие метаморфозы, и мы увидели бы "высокое преображение в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу - греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую" архитектуру и так далее. Проспект должен был закончиться "воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса"⁷¹. Статья 1835 года предлагает торжествовавшему тогда классицизму только ворота в конце улицы, даже "первобытному дикому вкусу" места отводится больше. Таким образом, будь этот проект реализован, заключительное

сооружение приняло бы на себя весь изощренный в архитектурном отношении XX век, если только не предполагался снос и перестройка отдельных экспонатов или продление улицы с течением времени и с изобретением новых стилей. В последнем случае Гоголевский проспект превратился бы в подобие нереализованной оси Север-Юг Альберта Шпеера в Берлине или вообще поглотил бы весь Город, с утверждения чего мы, собственно, и начали - любой исторический архитектурный ансамбль уже является наглядным собранием метаморфоз культуры.

Существует мнение, что архитектура первой свидетельствует о наступлении нового времени. Вероятно, это тоже преувеличение. Скорей всего, мы слишком часто посещаем архитектурные "музеи" (буквально из них не выходим), так что в нашем сознании откладывается приоритет этой области культуры. Совершенно точно можно сказать, что среди "стихий нового вкуса" есть явные следствия словесных упражнений: они словно бы искусственно выращены в пробирке современного Фаустуса. К числу последних можно отнести деконструктивизм - дитя Жака Деррида. Деконструкцию Деррида изобрел как оружие против логоцентризма традиционной западной культуры, то есть детерминизма Логоса в осмыслении бытия. По его мнению, культуре свойственна репрессия метафор, а совокупность текстов культуры может быть рассмотрена как сплошное поле переноса значения. Язык и письмо - основной объект деконструкции. Но что есть деконструктивизм в архитектуре? Если сам постструктуралистский термин восходит к деструкции Хайдеггера, то архитектурный его аналог совершенно вопреки объявленной борьбе с переносом смысла часто обращается к конструктивизму. А этот последний стиль, генетически восходящий к русскому авангарду, был основан на композиционном решении пространства, непосредственно связанном с конструкцией здания. Деконструкция у Деррида направлена на семиотический строй языка, на поиск скрытых метафор и осмысление их этимологии, но не на конструкцию языка как таковую, - морфологию и синтаксис. Точно так же деконструктивизм в архитектуре не имеет отношения к конструкции здания. Архитектурное сооружение не должно разрушаться и падать, а деконструктивизм не должен манипулировать конструкцией здания. Эксперименты и игры с несущими конструкциями ни к чему хорошему не приведут. Следовательно, можно ожидать, что деконструктивизм будет занят поиском скрытых метафор архитектурного языка и их демонстрацией.

Однако понятие "прочное и надежное здание" тоже может быть рассмотрено как метафора. Поэтому можно ожидать, что деконструктивизм доберется и до конструкции (при условии, что сооружение все-таки не упадет). Это и продемонстрировал конкурс 2002-го года на проект застройки Ground Zero, - площадки, оставшейся после падения башен WTC в Нью-Йорке: он показал, что практически все архитекторы так или иначе закладывали визуальный мотив разрушения в свои здания. Группа THINK собиралась построить образы двух погибших башен в виде каркасных конструкций, словно намекающих на то, что остается после бомбардировки. Норман Фостер предложил два сооружения, похожие на предыдущие, но как бы сложенные гармошкой от сильного удара сверху и в результате касающиеся друг друга, "целующиеся" в трех местах ("kisses at three points"). Но, с другой стороны, примеры использования метафоры разрушения были известны и раньше. Gedächtnis Kirche (Церковь Памяти) в Берлине после войны была реставрирована таким образом, чтобы законсервировать полученные в результате бомбардировок разрушения. Совсем уж хрестоматийный пример, - множество проектов поддержания Пизанской башни в вечно падающем состоянии. Вероятно, современные технологии позволили бы и такое - виртуальные вечно падающие башни WTC, потенциальный предмет любви туристов всего света, - но победил Даниэль Либерскинд, способный после бесед с Деррида на темы пустого знака, переноса смысла и репрессивного логоцентризма создать проект, в котором гуманность соединена с деконструктивизмом. Его проект оставляет площадку Ground Zero незаполненной, причем раз в год, а именно 11 сентября, солнце заливает светом мемориальную поверхность ровно с 8 часов 46 минут (когда в башню врезался первый самолёт) и до 10 часов 28 минут (когда рухнула вторая башня).

Группа THINK. Проект застройки Ground Zero. Нью-Йорк.

Норман Фостер (Norman Foster). Проект застройки Ground Zero. Нью-Йорк.

Даниэль Либескинд (Daniel Libeskind). Проект застройки Ground Zero. Нью-Йорк.

Gedachnis Kirche. Берлин.

Другие современные архитектурные направления, оставляя за пределами внимания революционные манифесты, обращаются непосредственно к дизайну. Ранее невозможные сооружения стиля хай-тек появляются, благодаря использованию современных материалов и технологий. Норман Фостер превратил свои сооружения в технологичные конструкции, создающие впечатление полета. Для биоархитектуры ключевыми словами становятся слова "красивое", "удобное" и "безопасное". Мишель Фуко, которого можно считать инициатором этого направления, считал, что репрессивность власти сменяется стремлением к разнообразной, здоровой и длительной жизни. Забота о жизни становится главной целью биоархитектуры.

Эти и другие архитектурные направления развивались на Западе естественно и гармонично. И даже те из них, которые можно охарактеризовать как радикальные, отличаются исключительной гуманностью. Современная архитектура России не чужда этим направлениям. В Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и других городах строятся и проектируются здания, претендующие на соответствие современным стилям. Тем не менее такие проекты неминуемо вызывают ощущение карикатурности, что дает повод для критики (в большей или меньшей степени корректной). Например, построенное Александром Асадовым здание "Мерседес-Бенц" на Волгоградском проспекте в Москве, претендующее на русский хай-тек и напоминающее работы Нормана Фостера, было названо в одной из публикаций "гламурной кастрюлькой". Что же касается гуманности, то это качество вообще не может быть применено к тому, что происходит в современной российской архитектуре.

Александр Асадов. Мерседес-Бенц центр "Авилон". Москва.

Норман Фостер. City Hall. 2002. Лондон.

Превращение радикальных эстетических течений в декоративные приемы совершенно закономерно. Идеи Гогена и Ван-Гога, революционеров в искусстве, через некоторое время редуцировались в изящные приемы оформления тканей и обоев. В наши дни все происходит гораздо быстрее. Можно даже говорить о "гламуризации" стилей. Деррида интересовался "деконом" в одежде не меньше, чем деконструктивизмом в архитектуре. Падение престижа строгого европейского костюма в парижской моде в большой степени принадлежит ему. А во время своих визитов в Россию он мог бы слышать голос молодежного радио: "деконструктивизм заявил о себе, как о популярном летнем направлении. Для тех, кто не знает, - этот стиль пришел в моду из архитектуры, а его основные правила - никаких правил в построении силуэтов. Асимметрия, раздробленность, ломаные линии - все это на пике популярности. Но если еще недавно был модным вычурный и резкий деконструктивизм, то сейчас он стал несколько гламурным - линии стали более мягкими и текучими"⁷². Борьба с логоцентризмом превратилась в летние мягкие линии и сладкую рекламу, как когда-то брюки превращались в элегантные шорты.

Но с гораздо большей интенсивностью, чем заимствование и трансформация западных стилей, в Москве идет строительство новых зданий в стиле семи сталинских высоток. Эту ветвь российской архитектуры можно назвать карикатурным неоконсерватизмом. Возможно, это стилевое разнообразие объясняется вполне реальными причинами. Профессионалы хотят строить здания, принадлежащие мировому архитектурному контексту, и им иногда удается это осуществить. Заказчику же нравится сталинский ампи́р (или то, что обозначается термином "под старину"), укомплектованный современной инфраструктурой. Но такое объяснение, основанное на желаниях и потребностях производителей и потребителей, не исчерпывает проблемы. Попробуем найти более глубокие причины. Не может ли так быть, что кулинарные ассоциации не случайны, и

хай-тековские кастрюльки являются специальными приспособлениями для выпечки новых тоталитарных пирогов? Попробуем поставить вопрос: не является ли столь разнородное строительство в современной России единым целым, имеющим более глубокие причины и основания, чем очевидные материальные? И не являются ли эти основания свидетельством того, что архитектурная и культурная отсталость России не столь безнадежна, а современность и актуальность Запада не столь очевидна?

Утки и сараи

Оставим пока российское и советское зодчество за пределами нашего внимания и вернемся к тому факту, что именно архитектура часто служила полем для экспериментов новой культурной парадигмы. Считается, что постмодернизм также сначала появился как архитектурный стиль. Тогда, может быть, уже появилась новая архитектурная концепция, которая предвосхищает выход из постмодернизма? И что именно следует считать такой концепцией - биоархитектуру, хай-тек или московскую безвкусицу с элементами тоталитаризма?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, посмотрим, как именно архитектура предвещала постмодернизм. Роберт Вентури и Чарльз Дженкс провозгласили его в архитектуре ранее (первый в 1966, второй в 1977 году), чем Лиотар превратил этот термин в философскую категорию, определяющую культуру современной эпохи в целом ("Постмодернистское состояние: доклад о знании", 1979). Вентури и Дженкс рассматривали постмодернизм как стиль и метод и были далеки от современного представления об этом явлении, как о культурной ситуации. Тем не менее именно они обозначили многие особенности постмодернизма, которые потом у Лиотара получили статус ключевых моментов "состояния".

В 1966-м году, когда Вентури определил архитектуру как "кров с символами на нем", до осознания негативных моментов постмодернизма было еще далеко. Грамматическое соединение в данном определении противоречит основной идее, которая состоит как раз в том, чтобы отделить кров от символов и символы от крова. Лапидарность самого высказывания требовала пояснения. Поэтому в известной статье Вентури "Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре"⁷³ приводилась внушительная коллекция кратких определений данного вида деятельности, благо каждый знаменитый архитектор или теоретик оставил высказывание-манифест. Интересно, что определение самого автора почти точно совпадает с русской брутальной поговоркой: "На сарае написано х.., а там дрова лежат", которая в еще более радикальной форме выражает конфликт символа и функции, в семиотическом представлении - знака и референта.

Другой вариант определения архитектуры у Вентури - "укрытие с декорацией на нем". Декорация или оформление (равно как и символ), скорее всего, были нанесены на укрытие после того, как оно было построено. Точно так же слово из трех букв было написано на уже существующем сарае. Смысл высказывания Вентури в том, что он предлагает функциональному (кров, укрытие, конструкция) и тому, что к нему прикладывается (символическому или эстетическому) не замечать друг друга. Коллекция высказываний архитекторов в статье Вентури делится на две части. Одна декларирует торжество функциональности (Ле Корбюзье определял дом как машину для жилья, и с этой точки зрения технология и функционализм являются основными элементами; Луис Кан говорил, что хотел бы удивляться внешнему виду здания после того, как спроектировал его). Другая - торжество эстетического (Адольф Лоос: "К искусству относится лишь самая малая часть архитектуры: надгробие и монумент. Все остальное, как служащее цели, должно быть исключено из мира искусств"). Вентури примиряет эти антагонистические взгляды тем, что предлагает строить кров и декорацию отдельно друг от друга, на одном месте, но в разных пространствах: "Почему бы не допустить невозможность сохранения чистого функционализма в архитектуре, поистине неизбежных противоречий между функциональными и эстетическими средствами в

одном здании, а затем позволить функции и декорации идти своими собственными путями так, чтобы не было необходимости жертвовать функциональными требованиями ради недостигнутых декоративных целей"⁷³.

Интересно, что Чарльз Дженкс, начиная разговор о постмодернистской архитектуре, приводит пример греческого храма как конструкции с колоннами и раскрашенным фронтоном, то есть укрытия с оформлением. Конструкция - профессионалам, пусть читают "скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн", а "рекламный щит" - публике, которая "откликается на явные метафоры"⁷⁴. Знаменитое двойное кодирование, ставшее впоследствии одной из меток постмодернизма, было описано Дженксом как особый прием, который использует архитектор, обращаясь одновременно к двум аудиториям, - к профессионалам и публике. (Отметим, что двойное кодирование с одновременным разделением функции и эстетики напоминает сегодняшнюю отечественную архитектурную реальность, - хай-тек для тех, кто понимает и знает, сталинский ампи́р для тех, кто любит "старину" и думает о национальной идее).

Тем не менее Дженкс критикует определение Вентури. Причиной является то, что Вентури прославляет "сарай" и отвергает "уток", а Дженкс говорит, что и те, и другие, - равноправные средства архитектурной коммуникации. "Символы" прикреплены к "сараям" как рекламные щиты, они могут быть сняты и заменены другими. В то же время "утка" - это здание, которое своей формой соответствует функции. Охотник покупает приманку в здании, имеющем форму птицы, - вот классический пример "утки". Причем Дженкс критикует Вентури не столько в архитектурном плане, сколько в плане самой концепции постмодернизма. По его мнению, тот, как типичный модернист, в декларативном порядке отвергает один язык и настаивает на применении другого. Плюралистичность, отрицание метанаррации - это также станет у Лиотара одним из ключевых моментов "состояния".

Утки и сараи. Иллюстрация из книги Чарльза Дженкса "Язык архитектуры постмодернизма".

Кроме двойного кодирования и невозможности метаязыка Дженкс описал и многие другие особенности постмодернизма. Конечно же, он рассматривает их как метод работы архитектора, но именно этот инструментальный трансформируется потом у Лиотара в набор признаков культурной ситуации. Среди них: контекстуализация (архитектор должен учитывать существующую среду и местные особенности), "партисипационное" проектирование (идея превращения будущих жителей дома в его проектировщиков), метафоричность образов и радикальный эклектизм. Но ключевым тезисом книги является утверждение архитектурного языка, который рассматривается как способ коммуникации, а также как прием, инструмент и метод. "Постмодернистское здание ... говорит...", и поэтому для автора наиболее важно описать принципы коммуникации, - "я сосредоточивался на "языке"..."⁷⁴.

Язык, описываемый Дженксом, состоит из архитектурных слов, которые являются производными визуальных метафор. Одна из ключевых глав книги называется "Метафора и метафизика" (для сравнения см. главу "То, что после физики"). Но тема метафор предельно редуцируется: "О чем же, в самом деле, кроме человеческой и природной сферы должна быть архитектура?"⁷⁴. Практически все переносы смысла, которые рассматривает автор, относятся к области визуальных образов человеческого тела, а также растительного и животного мира. Дома имеют лица, на которых можно разглядеть глаза, рот, уши. Если подняться в воздух, можно увидеть, что архитектор спланировал группу сооружений "в форме гигантского фаллоса, кульминационной точкой которого соответственно оказывается фонтан"⁷⁴. Особая метафорическая вакханалия присуща Сиднейскому оперному театру. Дольки апельсина и совокупляющиеся черепахи - это только начало длинного ряда ассоциаций. Дженкс задается вопросом: что, собственно означают все эти "паруса, раковины, цветы, рыбы и монахини"? И приходит к выводу, что "наши эмоции возникают самопроизвольно, по своим законам, и нет определенной точки, в которой сходятся все эти значения. Они витают в нашем сознании и пересекаются, где попало, подобно сладостным

грезам, следующим за чрезмерным увлечением"⁷⁴. Мы же зададимся вопросом: если здание вызывает исключительно растительно-животные ассоциации, то каким образом оно может превратиться в "символ освобождения Австралии от англо-саксонской зависимости"? Прямого ответа на этот вопрос у Дженкса нет, но есть гипотеза: "чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна"⁷⁴.

Opera House. Сидней.

Такие явления, как образование "тайны" путем пересечения в нашем сознании "сладостных грез", а также приобретения "смесью метафор" "противоположного смысла", хорошо известны. Именно так следовало бы описать образование симуляции. Правда, у Дженкса разговор идет о частном случае, - о визуальных метафорах и их применении в качестве инструментов архитектурного проектирования. Анализируя "смесь метафор" Сиднейского театра, Дженкс ставит каждой из них в соответствие биологический или антропоморфный образ, но все вместе почему-то превращается в социально-политическую декларацию. Кстати, в практической психологии есть так называемый тест Роршаха, когда испытуемому показывают бесформенные кляксы и просят рассказать о своих ассоциациях. Те люди, которые видят в этих пятнах исключительно фантастических животных, вызывают у испытателей особую тревогу, и они ставят таким пациентам серьезный диагноз.

По мнению Дженкса, даже если архитектурные коды не могут быть точно определены, у архитектора есть способ их использования. В этом ему помогает материальность архитектуры и ее протяженность во времени. Здание может простоять 300 лет, а метафоры рождаются и умирают непрерывно. К тому же здание всегда имеет сугубо утилитарную природу и подвержено давлению повседневности. "Было бы извращением переписать сонеты Шекспира, заменить его любовную лирику письмами ненависти, читать комедию как трагедию, но совершенно допустимо вешать белье на украшающие здание балюстрады"⁷⁴. Получается, что Шекспир может позволить себе написать сакральный текст и равнодушно отнестись к последующим интерпретациям, но архитектор себе такого метанарративного подхода позволить не может. Ему надо каким-то образом предугадать развитие архитектурного языка на ближайшие 300 лет и "насытить свои здания кодами, с избытком используя общепринятые знаки и метафоры, чтобы его произведение осуществляло задуманную коммуникацию и продолжало жить, невзирая на трансформации быстро изменяющихся кодов"⁷⁴.

Попробуем возразить. Сначала в деталях - во-первых, почему Шекспир не должен заботиться о будущих трансформациях кодов? Да есть ли теперь что-нибудь святое? Постмодернистские интерпретации литературных произведений сменяют друг друга гораздо быстрее, чем лифчики на балюстрадах исторических зданий. Не надо ли теперь поэту под гнетом упреков вылезать из могилы и самому заниматься деконструкцией своих текстов, потому что Том Стоппард делает это недостаточно хорошо? С другой стороны, и некоторые архитектурные произведения приобретают сакральный статус, не допускающий развешивания на них белья. Существует, например, неприкосновенный московский Кремль, тема которого была затронута в главе "Плывущие по порядку" и будет продолжена ниже.

Возразим и по существу - не является ли предложение предопределять движение метафор попыткой ввести новый универсальный архитектурный язык? Дженкс критикует модернистскую составляющую в высказываниях одного из основателей постмодернизма, Вентури. Но так ли уж он сам непогрешим с точки зрения постмодернистского дискурса? "Метафоры, которые прочитываются через принятые визуальные коды, различны для разных групп, но они могут быть внятно, если не точно, установлены для всех этих групп в обществе" - что это, как не диктатура определенного языка? "Архитекторы, как языческие боги, управляют всем"⁷⁴ - несмотря на то, что этим высказыванием автор осуждает модернизм Миса ван дер Роэ, точно такой же упрек может быть обращен к самому Дженксу, который предлагает введение внятного и однозначного архитектурного языка путем управления и установления. Ведь если метафоры не общеприняты, то это ведет к непониманию. В качестве иллюстрации приводится разговор автора с японским

архитектором, построившим в Токио дом для бизнесменов, приезжающих на короткое время из других городов. Дженкс предлагает визуальную интерпретацию - дом похож на стоящие друг на друге стиральные машины. Японец его разочаровывает: такую форму в Японии имеют скворечники, и именно они служили метафорой жилой башни "для холостяков, залетающих сюда так часто со своими птичками". Дженкс делает вывод, что "границы кодов, обусловленные обучением и культурой, определяют способ прочтения, и существуют различные коды, среди которых некоторые могут быть конфликтны для разных субкультур"⁷⁴.

Кисё Курокава. Капсул-Билдинг, Токио.

("Дом для птичек", иллюстрация из книги Чарльза Дженкса "Язык архитектуры постмодернизма".)

Однозначный язык архитектуры был возможен в эпоху модернизма и тоталитарных режимов. Интересно, что тема тоталитарной архитектуры возникает у Дженкса в связи с еще одним оперным театром: "не случайно Гитлер, покорив Францию, станцевал жигу на ступенях Парижской оперы"⁷⁴. Диктатор попирает ногами визуальную метафору и делает он это не по отношению к резиденции президента, palais de l'Élysée, или туристскому символу Парижа, - Эйфелевой башне, но по отношению к архитектурной декларации власти. Необарокко или стиль Второй империи 1860-х годов символизировал силу и мощь, и Гитлер избрал его для архитектуры Третьего рейха. Этот стиль просуществовал дольше, чем государство, которому была обещана тысяча лет. Однако важнее тот факт, что гораздо дольше существует сама метафора, правда, трансформированная. Необарокко превратилось в символ "пустой власти" или "неспособной диктатуры" и активно используется в кино и на телевидении в данном качестве, то есть приблизительно так, как это делал танцующий Гитлер. Не это ли имел в виду Ницше, который сказал, что мог бы полюбить только такого Бога, который умеет танцевать?

Кстати, другой диктатор, Ленин, захватывая власть, устроил штурм именно барочного здания, Зимнего дворца. Правда, все вышло как-то вяло, выстрел "Авроры", оказывается, был холостым, а штурма как такового не было, - несколько пьяных матросов, преодолев условное сопротивление женского батальона, зашли во дворец императора и немного пограбили его под видом захвата резиденции Временного правительства. Этот великий метафорический позор исправил Сергей Эйзенштейн. В его фильме "Октябрь" штурм удался на славу. Знаменитая сцена с открывающимися воротами даже вызывает сочувствие к тем матросам, которые первыми залезли на них, но так и остались там сидеть, когда их ликующие товарищи (бывшие вторыми) прорвались на Дворцовую площадь.

Парижская опера. Шарль Гарнье (Charles Garnier). 1857-1874.

Кадр из фильма Сергея Эйзенштейна "Октябрь".

Несомненно, архитектору очень удобно пользоваться внятным и семантически однозначным языком визуальных метафор. Было бы замечательно иметь справочник с точным определением архитектурных слов, - результат вдумчивой работы психологов и архитектурных теоретиков. Но разве такой язык теперь возможен? В то время, когда был написан "Язык архитектуры постмодернизма", общепринятый архитектурный словарь уже был бы модернистским пережитком, а сегодня характерная примета времени - семантический хаос симуляции. Дженкс затрагивает тему амбивалентности, шизофреничности языка; не случайно главной темой его книги является двойное кодирование. Но почему-то эта двойственность относится только к различию в восприятии профессионалов и публики. Язык, по Дженксу, устроен как бутерброд и представляет собой два однородных слоя; внутри каждого из них различия допускаются, но считаются недоразумениями, которые могут быть ликвидированы "установлением".

Однако не будем посылать Дженксу упреки из сегодняшних дней, когда достаточно легко в исторической перспективе анализировать становление постмодернизма. Для 1977 года, в котором написан "Язык архитектуры постмодернизма", его высказывания совершенно уникальны. Автор, являющийся жертвой темных неконтролируемых сил, блестяще им описан. "Многие современные

архитекторы отрицают ... мощный метафорический уровень" - эта фраза Дженкса необычайно актуальна по отношению к современной России. Архитекторы считают метафоры "не поддающимися сознательному контролю и уместному использованию". Вместе с тем современное строительство в Москве имеет ясно читаемые разнородные компоненты - стремление декларировать новый национальный статус, опираясь на визуальный облик сталинского ампира, стремление преодолеть однообразность типового строительства второй половины двадцатого века с помощью сказочных башенок, стремление вернуться в эклектичную симулятивную "старину", а также использовать находки западного хай-тека для достижения "современности". "В результате их неумышленные метафоры метафорически мстят им и наносят удар в спину"⁷⁴ - это наблюдение Дженкса, высказанное четверть века назад по поводу "нечаянных символистов", вполне приложимо к сегодняшним нечаянным создателям языка архитектуры.

У Дженкса есть вполне конкретный совет архитектору, оказавшемуся в подобной ситуации. "Трудность постмодернизма состоит в принятии множественного кодирования без скатывания к компромиссу и непреднамеренной мешанине; и путь к этому ... лежит через "партисипационное" проектирование, которое до некоторой степени подчиняет проектировщика кодам, не являющимися его собственными, но подчиняет так, что он может уважать их"⁷⁴. Правда, автор имеет в виду только использование визуальных метафор. Даже когда он призывает архитектора исследовать обычаи и привычки заказчика, он не рекомендует чрезмерного усердия. "Проектировщику следует начинать с исследования семиотической группы", но не обязательно иметь "ученую степень в области этнографии"⁷⁴. Ну, что ж, это вполне приемлемый метод для эпохи честного западного постмодернизма. Однако современный московский архитектор оказался в гораздо более сложной ситуации. Он знаком с новшествами западной архитектуры, и при этом ему необходимо исследовать обычаи и привычки главного заказчика, мэра Москвы Лужкова. Публика при этом благосклонно взирает на "старину" с элементами тоталитаризма. Такое "множественное кодирование" и есть лучший генератор симуляции.

Архитектору остается только покориться, труд у него коллективный и подневольный. Спрятаться в бумажную архитектуру больше не удастся, этот вид творчества теперь в прошлом. Но даже в том случае, когда автору удастся отстоять свои принципы и профессиональные знания, как ни странно, возникает та же, описанная еще Дженксом ситуация: "...оговорки метафоры" совершаются все чаще и чаще ведущими современными архитекторами, они могут даже быть совершены теми архитекторами, которые воспринимают архитектуру как язык"⁷⁴.

Такие целостные явления как сталинский ампиры и хрущевские пятиэтажки представляли собой вполне ясное высказывание. Тем более, что концепции этих направлений были заимствованы (первое - из чикагского модернизма, второе - от Ле Корбюзье). Та же чудовищная хаотичная безвкусица, которой застраивается современная Москва, не имеет аналогов в мире. Власть по-прежнему нуждается в архитектурных декларациях, но не может провозглашать их так прямо, как во времена тоталитарных режимов. И, тем не менее, сегодняшнее архитектурное повествование, не претендуя на метанарративную исключительность, содержит в себе некое единое сообщение. Можно относиться к современному московскому строительству как бессмысленной эклектике, но оно действительно представляет собой нечто целое, - язык архитектуры транслирует современное состояние.

Лиотар говорит, что "легитимация дискурса" подобна легитимации социальных институтов и теснейшим образом связана с властью. Поэтому утверждение одной из возможных "языковых игр" в качестве универсальной тождественно утверждению определенной социальной системы. Если западное общество (по крайней мере, в конце XX века) могло позволить себе роскошь постмодернизма, в котором нет универсального дискурса, то Россия в наши дни начала XXI века демонстрирует ситуацию, в которой власть стремится захватить любой готовый язык для собственной "легитимации". Правда, никакие приемы сознательного манипулирования массовым сознанием не способны "установить" и закрепить на долгое время некоторую архитектурную

семантику. Процесс "установления" совершенно не подвластен субъекту и действительно подобен "тайне". Однако власть по-прежнему хочет овладеть этой тайной, и с удовольствием использовала бы хаос симуляции для оправдания себя и своих действий.

Матрешки и визуальные метафоры

Архитектор Дейнократ, построивший образцовый эллинистический город, - египетскую Александрию, и восстановивший одно из чудес света - храм Артемиды, обратился однажды к Александру Македонскому со своей новой выдумкой. Он намеревался превратить гору Афон в грандиозную фигуру лежащего властителя мира, который в одной руке держал бы город с десяти тысячным населением, а в другой - кубок, из которого изливался бы горный поток. Александр якобы отклонил это предложение по причине своей скромности, а по другой версии, из соображений целесообразности, так как рядом с горой не было плодородных земель и жители испытывали бы трудности. Но, скорее всего, властелин умер, не успев найти трезвого дня для архитектора, чтобы обсудить с ним детали строительства.

Но если бы проект был реализован, его авторство неминуемо приписали бы самому Александру. Таково свойство памяти - сделано при начальнике, следовательно, сделано начальником. Профанное сознание не нуждается в сложных терминах и просто связывает архитектуру определенного периода с царствовавшим в то время диктатором, поэтому ампир - сталинский, а пятиэтажки - хрущевские. Но теоретики обязательно сказали бы, что Александр был наиболее последовательным носителем парадигмы эллинистического мира, его стремление к целесообразности и к грандиозным памятникам отражало суть новой империи и новой культуры, а архитектор только выполнял социальный заказ. Вот ведь известно, что Александр распорядился восстановить в Эфесе храм Артемиды, сожженный Геростратом именно в тот день, когда родился будущий полководец, а сжечь его удалось именно потому, что Артемиды не было дома, она помогала родиться Александру. Но имя архитектора, восстановившего храм, либо вообще не упоминается, либо встречается в различных написаниях - Дейнократ и Хейрократ. С ним произошла ровно та же история, что и с известным философом, который долгое время существовал един в двух лицах, - Платон и Ифлатун.

Можно обходиться вообще без архитекторов, вернее, без упоминания о них. Дженкс тоже говорит об этом, но почему-то называет нашу страну единственным местом, где так делать нельзя: "Очень прискорбно, что общество может обойтись без архитекторов, индивидуализировать свои дома или взорвать их, или даже нанять декораторов интерьера. Везде (за исключением России) это не имеет значения. Всегда найдутся другие, более реалистичные профессии, готовые занять место архитекторов"⁷⁴. Русский перевод книги "Язык архитектуры постмодернизма" вышел в советском 1985 году и отечественные комментаторы радовались этому высказыванию: "Поскольку Советское государство в Конституции СССР провозгласило право всех граждан на благоустроенное и соответственно эстетически полноценное жилище и развернуло беспрецедентное по объему жилищное строительство, советские архитекторы несут - понимаемую и автором книги - полноту профессиональной ответственности за качественное выполнение этой важнейшей социальной задачи"⁷⁴.

Радоваться действительно есть чему; извилистые биографии Алексея Щусева, Дмитрия Чечулина, Бориса Иофана могут рассказать о непросто существовании простых советских архитекторов, а также об изощренном унижении их профессии. Теоретики приписывают Сталину роль единственного модернистского художника, а Хрущева предлагают считать советским Ле Корбюзье. Но мы не будем спешить с такими выводами и займемся историей одного замечательного места в непосредственной близости от Кремля.

Из окна кабинета Сталина открывался красивый вид на Москву-реку и Храм Христа Спасителя. Но

диктатор до поры до времени и не думал о том, чтобы соорудить там лежащего себя с дымящейся трубкой в руке, в которой располагался бы крупный социалистический завод. Проект строительства в центре мироздания грандиозного пролетарского дворца-памятника, от которого во все стороны расходятся прямые проспекты-радиусы, сметающие хаотические мелкобуржуазные кварталы, родился в 1920-х годах в голове архитектора, но этому предшествовала длительная предыстория.

Когда-то здесь, недалеко от Боровицкого холма, немного юго-западнее, в прямой видимости, было обыкновенное болото. Называлось оно Чертолье. Происхождение этого названия точно неизвестно, - то ли от ручья Черторый, затопившего это место, то ли от черта. Сначала место облюбовал Малюта Скуратов, построивший себе двор близ Кремля. В 1625-м здесь был основан Алексеевский женский монастырь. В 1837-ом году монастырь снесли, а в 1883-м достроили Храм Христа Спасителя, который явился памятником в честь народной победы над Наполеоном.

В советское время, когда власть окрепла настолько, что стала набирать тоталитарные обороты, начались разговоры о грандиозном пролетарском дворце. Сергей Киров на I съезде Советов в 1922 году говорил, что это " ...здание должно являться эмблемой грядущего могущества торжества коммунизма, не только у нас, но и на Западе"⁷⁵. После смерти Ленина весьма последовательный Леонид Красин предложил построить вождю мирового пролетариата грандиозный памятник и предрек, что это будет место, "которое по своему значению превзойдет Мекку и Иерусалим"⁷⁵.

Создать дворец должна каждая власть. Абсолютная власть должна создать абсолютный дворец (хотя и не за одну ночь, как джинн из арабских сказок). Альберт Шпеер строил die Große Halle, под куполом которого могло разместиться все население Берлина. Воздвигнуть главное сооружение социализма именно на месте Храма Христа Спасителя предложил архитектор Балихин, один из лидеров АСНОВА (Ассоциации Новых Архитекторов): "Для него - лучшее место Москвы - площадь, где стоит храм Спасителя. ... Нет никаких основательных доводов за неприкосновенность храма, которые были бы непреодолимой преградой на пути осуществления величайшей идеи"⁷⁶. Революционные архитекторы в своих планах были гораздо радикальнее партийных чиновников. В 1924 году, когда Балихин отправляет свое предложение в "Правду", ему даже отказывают в публикации. Редактор газеты отвечает: "Грандиозное сооружение, а какое именно, с каким предназначением - не видно... мы покажемся незаслуженно смешными, если будем печатать такие декламации с планами сноса целых кварталов... и таких громад, как храм Христа"⁷⁶. Но Балихин проявляет завидную настойчивость и создает Мастерскую революции - творческую площадку Ассоциации Новых Архитекторов, в которой разрабатывается конкретный проект, - здание в форме куба со стороной 100 метров. "Плоскость куба с фигурой Ленина трактуется как красная доска мирового союза советских республик, на которую заносятся новые республики, строящие мировой СССР... пока в верхней строке не загорится алым дата мировой революции - дата СССР мира"⁷⁷.

Это предложение в некоторой степени напоминает часы с обратным отсчетом, которые были установлены на центре Помпиду в Париже и показывали время, оставшееся до наступления миллениума. Часы эти, кстати, были остановлены до того, как показали "0", по двум причинам. Первая заключалась в том, что спорящие стороны не могли прийти к согласию, когда все-таки наступает новое тысячелетие, - 1 января 2000-го или 2001-го года, вторая - в том, что многие люди испытывали психологический дискомфорт, глядя на эти часы. Им казалось, что они отсчитывают время до конца света.

Предложение Балихина снести храм было не единственным. Когда после длительных обсуждений в различных архитектурных и партийных комитетах место для строительства пролетарского чудодворца было определено, а Сталин посетил будущую строительную площадку и принял окончательное решение, 18 июля 1931 года был объявлен архитектурный конкурс, который стал одним из самых представительных в истории архитектуры. Участвовали Ле Корбюзье, Вальтер

Гроппиус, Наум Габо, Алексей Щусев, Дмитрий Чечулин, Борис Иофан, Иван Жолтовский, братья Веснины и многие другие.

Конструктивизм и Баухаус были отвергнуты, и в конце концов был принят совместный проект Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха - башня-зиккурат с монструозным вращающимся Лениным наверху, который должен был буквально помешивать небо поднятой рукой (по проекту общая высота здания - около 400 метров - что превышало нижний уровень кучевых облаков). Иофан принимал участие в конкурсе на проект Мавзолея и придуманная им тогда пирамидальная конструкция трансформировалась в грандиозный проект Дворца Советов. Необычайно интересно сопоставление двух первоначальных конкурсных эскизов, первого - собственно Бориса Иофана, второго - его будущих соавторов, Щуко и Гельфрейха, - с известным окончательным совместным эскизом. Несмотря на то, что Иофан становится главным архитектором проекта, Щуко и Гельфрейх придают ему важную составляющую. Окончательный эскиз больше похож на первоначальный иофановский, но соавторы словно покрывают здание вавилоно-египетским орнаментом, новой поверхностью. Кроме того, на их рисунке имеется важная деталь - самолет-кукурузник; потом он перелетит на эскиз трех архитекторов, но уже в виде технически более совершенной модели, которую Ленин-памятник словно запускает в воздух, как пионер свой деревянный планер. Вокруг кружат и другие самолеты, и вдруг вся картина превращается в голливудский кадр, а именно в Кинг-Конга, стоящего на Нью-Йоркском небоскребе и сражающегося с самолетами. В первом черно-белом фильме 1933-го года Кинг-Конг забирался на тогдашний самый высокий небоскреб, Empire State Building, а именно его Дворец Советов собирался превзойти по высоте. Во втором, цветном фильме 1976-го года, обезьяна прыгает с одной башни Всемирного торгового центра на другую, отбиваясь от летательных аппаратов. Печальная судьба нереализованного дворца-утопии и еще более печальная судьба WTC сплетаются здесь в мифологическом сюжете. Нереализованный символ модернизма и рухнувший символ постмодернизма приняли участие в похожих играх. Далеко не случайно, что известный проект Иофана, Щуко, Гельфрейха, а также выход первого черно-белого фильма "Кинг-Конг" относятся к одному и тому же году - 1933-му. На Западе прекрасно были осведомлены о предстоящем строительстве, а участвовавшие в конкурсе Ле Корбюзье, Гроппиус и другие западные архитекторы даже писали письмо Сталину, в котором просили его помешать осуществлению этого проекта.

Владимир Щуко. Владимир Гельфрейх. Конкурсный проект Дворца Советов. 1933.

Борис Иофан. Конкурсный проект Дворца Советов. 1931.

Борис Иофан. Конкурсный проект Дворца Советов. 1933.

Дворец Советов. Б. Иофан, В. Щуко, В. Гельфрейх. Скульптор С. Меркулов. Один из вариантов утвержденного проекта. Фрагмент. 1933.

Кадр из фильма "Кинг-Конг". 1933.

Плакат на тему событий 11 сентября и фильма "Кинг-Конг" 1976-го года.

Кстати, "Рабочий и колхозница" - это еще один образ, возникший благодаря Иофану. Именно он был автором идеи самой композиции, а Вера Мухина выполнила скульптурную группу. В связи с этим вспоминается противостояние павильонов СССР и Германии на Всемирной выставке в Париже 1937 года - павильонов, принадлежащих двум фаворитам-архитекторам (Иофану и Шпееру) двух диктаторов (Сталина и Гитлера). Скульптура Мухиной многократно использовалась в советской визуальной пропаганде, в том числе и на эмблеме "Мосфильма", на которой плавно разворачивается русский кинг-конг - рабочий с белокурой крестьянкой, найденной им в русских джунглях (ну и немного итальянских, благодаря хижине Пьетро Антонио Солари на заднем плане). В 2003-м году скульптурная группа была подвергнута реконструкции, а лучше сказать, деконструкции. И остались от великой национальной идеи только рожки да ножки.

Всемирная выставка в Париже. 1937. Напротив друг друга павильон СССР (Иофан, Мухина) и павильон Германии (Альберт Шпеер).

Эмблема Мосфильма. Используются произведения Бориса Иофана, Веры Мухиной, Пьетро

Антонио Солари.

Случайная деконструкция: демонтаж памятника "Рабочий и колхозница". 2003.

Храм Христа Спасителя был разрушен несколькими взрывами 5 декабря 1931 года. До этого его долго терзали отбойными молотками красноармейцы в буденовках, но ничего не смогли сделать, так как здание было сложено из массивных плит песчаника, скрепленных вместо цемента расплавленным свинцом. Рассерженный Сталин приказал взорвать непокорное сооружение, несмотря на близость жилых домов. Строительство Дворца началось только в 1937 году, в 1939-м - закончилась кладка фундамента. В 1942-м стальные конструкции Дворца были демонтированы и использованы в оборонных целях, а после войны проект уже нуждался в основательной переделке, так как нужно было бы уже водружать сверху не Ленина, а Сталина.

Никита Хрущев, проезжавший как-то мимо, увидел в затопленном водами Чертолья круглом фундаменте (быть может, следствие оттепели?) замечательный спортивный ансамбль, и в 1960 году на этом месте стал функционировать открытый плавательный бассейн "Москва" с подогреваемой водой. Зимой клубящиеся испарения создавали над бассейном причудливые облака, которые словно спустились с неба, чтобы ласкать невоплощенного Ленина, и поднимали уровень влажности в залах соседнего Музея изящных искусств. В 1994-м мэр Москвы Юрий Лужков начал строительство на фундаменте Дворца нового Храма, свежей копии, зрительного обмана, симулякра под лозунгом возрождения национальной культуры. Новое здание, в отличие от старого, получило устойчивое название ХХС, и эта аббревиатура, прозрачный намек на орвелловский новояз, говорит о том, что новый храм - это, скорее, все-таки построенный Дворец Советов, чем восстановленный Храм Христа Спасителя.

Вероятно, наиболее интересным было бы не восстановление храма, а другой проект, который содержал бы аллгорию разрушения. Григорий Ревзин утверждает, что американцы, отказавшись от восстановления башен-близнецов, совершили революцию и сломали стереотип в общественном сознании. "Представьте себе, что в 1994 году, когда Юрий Лужков решил восстановить храм Христа Спасителя, был бы проведен конкурс на лучшее здание и вместо храма Константина Тона предложили бы построить какой-то другой ... который убедил бы всех, что не стоит повторять старую вещь..."⁷⁸. Но в России такое невозможно, нет нужды ломать стереотипы, - наоборот, нужна фигура, подобная мистическому медиуму, способная выразить потребность стереотипического сознания.

Первый храм, прежде чем быть построенным по проекту Константина Тона, претерпел множество нематериальных превращений. Было два конкурса и большое количество проектов, причем предлагалось несколько мест для их реализации. Примечательным является тот факт, что в 1836 году, через несколько лет после утверждения проекта Тона, в Синод поступило сочинение чиновника Кушаковского под названием "Краткое рассуждение о сооружении христианских храмов по эмблемам священного писания". Автор обвиняет современных зодчих в том, что их храмы не имеют эмблематического единства, а основываются только на симметрии и правилах архитектуры. Стремясь к повышению содержательности и желая иметь в Москве церковь, целое и части которой "представляли бы символы храма достойные", "он, не будучи архитектором по велению Божию, составил проект в совершенно новых значениях, основанных на символах видения святого Иоанна богослова в Апокалипсисе"⁷⁵. Этот документ, который можно охарактеризовать как мнение дилетанта, фиксирует характерную для того времени неудовлетворенность зодчеством классицизма, в котором делается упор на внешней красоте форм и гармонии, но недостаточно выражаются особенности содержания (собственно, точно так же, как и в современной объемно-пространственной композиции).

Дворец Советов должен был стать антиподом Храма. Тем не менее оба здания обнаруживают типологическое сходство. Каждое из них должно было выполнять идеологическую роль и служить архитектурной доминантой города. Если по отношению к Храму звучал упрек в бессодержательности и формальном подходе, то по отношению к проекту Иофана аналогичные

упреки могут иметь гораздо больше оснований. Проект, являвшийся эклектичным смешением объемов и поверхностей, позаимствованных из различных стилей (в первоначальных эскизах Иофана, а также Щуко и Гельфрейха мы видим конструктивизм, классицизм, цитату Александрийского столпа и многое другое), стремился достичь идеологической выразительности по сути религиозными способами. Статуя Ленина и пятиконечная звезда, расположенная внутри купола Большого зала, были символами новой веры, а высотный характер здания - особенность русского культового зодчества.

Эти наблюдения говорят о том, что, несмотря на строго декларируемые идеологические различия, оба храма (оригинал и копия), а также Дворец, словно бы занимают одно место. Нет нужды спорить, какое из зданий или природных образований являлось истинным и правильным на этом месте, - болото, двор Малюты Скуратова, монастырь, Храм Христа Спасителя, Дворец Советов, бассейн или ХХС. Они все вместе создают замечательный архитектурный ансамбль, но только не в визуальном пространстве, а в симулятивном. Эти сооружения словно собраны в гигантскую многослойную конструкцию, русскую матрешку, которую удалось сложить, несмотря на то, что геометрические поверхности соседних объектов не изоморфны. Причем до полноты картины необходимо добавить к этим вполне реальным зданиям эскизы Дворца Гроппиуса, Габо и Ле Корбюзье, а также нереализованные проекты старого Храма Христа Спасителя. Прибавим также облупившиеся краски с полотен импрессионистов в Пушкинском музее и Кинг-Конга, отбивающегося от самолетов.

При этом становится ясно, что декларация того или иного авторства, а также споры о том, кто главнее и чьим именем нужно называть объект, начальника или творческого исполнителя, являются осмысленными только по отношению к конкретному объекту, то есть в определенном слое последовательных наложений. Но в целом Киров, Красин, Сталин, Хрущев и Лужков, равно как Балихин, Иофан и Тон, а также настоятельница Алексеевского женского монастыря, которая сказала, что если разрушают наш храм, то на этом месте когда-нибудь опять будет болото, - все вместе составляют один дружный коллектив, члены которого заняты выращиванием одного сложного образования. Поэтому в Чертолье теперь стоит не ХХС, а все объекты, когда-либо здесь существовавшие или претендовавшие на существование. Это сооружение, гигантский храм Не-Христа в виде матрешек-симулякров опровергает декларируемый Дженксом принцип примата визуальных метафор. И эта сверхконструкция бесконечно перестраивается и обновляется, потому что главный ее сюжетный мотив - воспроизводство неудовлетворения.

Алексеевский женский монастырь. Картина К.Рабуса, 1838.

Константин Тон. Храм Христа Спасителя. Москва. Открытка начала 20 в.

"Москва будущего". Гравюра на дереве П. Рябова.

Бассейн Москва зимой.

ХХС. Фото 2004. На переднем плане будка охраны в форме крепостной башни.

Прометей и антициклоны

Существуют две известные позиции, интерпретирующие культуру советского периода. Одна из них принадлежит Борису Гройсу ("Стиль Сталин"79 и другие работы), вторая - Владимиру Паперному ("Культура Два"80). Гройс представляет самого Сталина как модернистского художника. Русский авангард, по его мнению, являлся одним из наиболее ярких модернистских течений, а последовавшая за ним "сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта"79. Гройс считает, что Сталин позаимствовал у модернистов их концепцию (тотальную перестройку мира) и необходимые для такой работы методы. При этом возникают некоторые противоречия и парадоксы (авангардисты - художники, а Сталин - диктатор, художники занимались искусством, Сталин - массовым террором, русский авангард оставил талантливые работы, соцреализм - архаичную живопись). Однако, Гройс утверждает, что соцреализм стал прямым наследником русского авангарда, удалив из него то, что не соответствовало

идеологическим установкам власти. Например, "авангардисты видели в многообразии вкусов, определяющих функционирование художественного рынка, аналог парламентской демократии, которую отменили большевики: вкус масс должен был формироваться вместе с формированием новой реальности"⁷⁹. Но в целом соцреализм, согласно Гройсу, заимствует у модернизма все, вплоть до особенностей художественного метода: "сталинская поэтика, если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменивший традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана, прямо наследует поэтике конструктивизма"⁷⁹.

Связь политического тоталитаризма и модернизма в культуре, несомненно, имеется, и сталинская Россия вполне заслуживает искусствоведческого определения *Gesamtkunstwerk*. И если в Сталине трудно разглядеть художника, то другой модернистский диктатор, Адольф Гитлер, более явно демонстрировал свою творческую натуру: в молодости учился живописи, писал акварели, а уже будучи рейхсканцлером, симпатизировал архитектору Альберту Шпееру - поручил ему перестроить весь Берлин, назначил рейхсминистром по делам вооружений (следует понимать, инструментам художника) и видел в нем преемника. Аналогичная фигура, Борис Иофан, также принимал участие в тотальной перестройке Москвы, имел мастерскую непосредственно в Кремле, но вовсе не был психоаналитическим двойником Сталина.

Владимиру Паперному принадлежит совсем другая интерпретация. Причиной перемен в 30-х годах предстает сама культура, которой присущи два особых состояния, "культура 1" и "культура 2". Первому из них свойственны горизонтальность, центробежные процессы, расселение, растекание. В этом состоянии "ценности периферии становятся выше ценностей центра", "сознание людей и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра"⁸⁰. Что касается собственно архитектуры, то власть ею "не занята или занята в минимальной степени"⁸⁰. Для второго состояния, "культуры 2", характерно "перемещение ценностей в центр", "общество застывает и кристаллизуется", "власть начинает интересоваться архитектурой - и как практическим средством прикрепления населения, и как пространственным выражением новой центростремительной системы ценностей"⁸⁰.

Автор отмечает, что эти два состояния - лишь искусственные конструкции, с помощью которых описываются события, имевшие место в 1920-х годах ("культура 1") и между 1932 и 1954 годами ("культура 2"). Гипотеза состоит в том, что "все процессы, происходившие в советской архитектуре на рубеже 20-х 30-х годов, можно рассматривать как выражение более общих культурных процессов, главным из которых следует считать победу "культуры 2" над "культурой 1". Эта гипотеза доказывается фактическим материалом книги и в ней автор полностью уверен. Вторая гипотеза, а именно, что "некоторые процессы русской истории ... носят циклический характер, и их можно описать в терминах чередования культур 1 и 2", не рассматривается так подробно, а уверенность автора "в применимости этой модели ко всей истории русского искусства выразилась бы примерно в 60 процентах"⁸⁰.

Роль автора, равно как и диктатора, в концепции Паперного условная: "... не отдельные архитекторы, критики, чиновники и вожди своими усилиями поворачивали архитектуру (литературу, кино) в ту или иную сторону, а напротив ... это движение ... первично по отношению к усилиям отдельных людей"⁸⁰. Если у Гройса Сталин предстает Прометеем, "укравшим" у богов-авангардистов огонь модернизма и "принесшим" его людям, то у Паперного сама культура - это мыслящий океан планеты Солярис, матрица из фильма братьев Вачовски, причем ясно читается этический message, - культура то благотельно позволяет расцвет творчества, то злодейски закручивает гайки.

Отметим, что у Гройса, несмотря на разговор о радикальном переустройстве мира, ясно прослеживается классическая тема культуры как накопления ценностей (которые однажды появляются и потом могут быть заимствованы), а у Паперного культуре придается качество самостоятельной сущности, которая подвержена циклическим изменениям между двумя состояниями. В последнем случае мы имеем нечто вроде культурной метеорологии - циклоны и

антициклоны сменяют друг друга, определяя погоду.

Ну, что ж, создается впечатление, что обе эти модели более или менее правильно описывают российскую культуру первой половины XX века и, более того, могут быть применены и к Западу, когда разговор идет о взаимоотношении модернизма и политики. Что касается европейской революции 1968-го года, которая знаменует собой крах модернизма и начало постмодернизма, то здесь нужны были совершенно другие интерпретации, которые не замедлили последовать (в частности, интерпретации уже много раз цитировавшегося Дженкса). В России 1968-й прошел не под знаком студенческих волнений, а в свете событий в Чехословакии, причем Советский Союз играл в них совершенно реакционную роль. Отечественная культура еще долгие годы оставалась в своеобразном парнике, который можно назвать латентным постмодернизмом, а затем, в конце 80-х - начале 90-х прошла быстрый путь трансформации. Догоним и перегоним Запад, но не по надобности молока и производству мяса на душу населения, а по постмодернистским достижениям! - вот какой лозунг следовало бы носить в эти годы по улицам многочисленным демонстрантам.

Догонять и компенсировать пришлось многое; точка отсчета здесь - вовсе не 1968-й год, а 1917-й. Русский консервированный за железным занавесом модернизм достаточно долго подгнивал, пока не началось бурное заимствование и выращивание продуктов западной культуры. Это необычайно способствовало расцвету в России явления, которое подобно разрастанию эпифитов в тропическом лесу. Если продолжать аналогию, начатую нами в главе "Климакс культуры", то можно сказать, что на поверхности мертвого Arbor Mundi, мирового дерева иерархии, появляются эпифиты, которые представляют собой вполне живой и даже бурно размножающийся слой. Мировое дерево стоит буквально как живое. Именно поэтому сквозь хай-тековские архитектурные поверхности легко угадываются мертвые тоталитарные монстры сталинского ампира. Вероятно, было бы уместно назвать этот стиль эпиклассикой. И если мы осмелимся предположить, что такая форма культуры будет основополагающей в грядущей эпохе, то тогда Россия уже не находится в ущербном положении по отношению к Западу. Правда роль эта незавидная, - соседние культуры скорее всего переболеют той болезнью, которой она заразилась первой. Ну что ж, прогрессивная роль русского авангарда неминуемо должна быть дополнена русским арьергардом.

Если же попытаться применить модели Гройса и Паперного к сегодняшней России, то вторая из них будет демонстрировать некоторое правдоподобие: происходит откат от демократических ценностей и переход к центростремительным процессам. Однако модель двух культур, построенная на безусловном примате бинарных оппозиций, должна обязательно дать сбой при описании постмодернистской культуры, если только не считать, что постмодернизм у нас уже кончился, благодаря мудрым действиям "централизующей" власти. Концепция же Гройса, если заместить модернистские фигуры политиков и художников на сегодняшние, будет выглядеть карикатурой: получится, что Путин заимствует приемы и методы у московских концептуалистов, а Лужков и Церетели (пара "политик-художник") подвергают Москву тотальной перестройке. Но сама тема заимствования остается, - сегодня актуальное искусство подсматривает PR-технологии у политиков, которые первыми находят методы существования в новой реальности. Власть в XX веке была более последовательна в своих изысканиях, и Гройсу надо отдать должное, - "подарив" Сталину искусство, он предсказал успехи его последователей. Сегодня политика демонстрирует гораздо более изощренные приемы, чем искусство, декларирующее актуальность. Отметим, что Сталин знать ничего не знал про Татлина и Малевича, как и Ленин про дадаистов, с которым его иногда сравнивают. Только Хрущев случайно заинтересовался своими "пидарасами", да и то более по причине своей крестьянской смекалки, а не в силу логической последовательности. Сегодня внимательное рассмотрение пары "политик-художник" свидетельствует о том, что оппозиция отсутствует, - например, и Лужков, и Церетели, являются равноправными неосознанными творцами архитектурных овеществленных симуляций, которые необычайно успешно реализуются в Москве в начале XXI века.

Слоеное сознание

Итак, две модели, Гройса и Паперного, вполне правдоподобно описывают культуру раннего советского периода. И все-таки обратим внимание на некоторые обстоятельства в архитектуре 1930-х, которые не поддаются этим интерпретациям. Попробуем проиллюстрировать другую точку зрения с помощью истории нескольких московских зданий - концертного зала имени Чайковского, гостиницы "Москва" и Белого дома.

Первое из них начинало строиться как театр имени Мейерхольда, причем автором проекта выступал сам Всеволод Мейерхольд вместе с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым. Алексей Щусев был привлечен позже в качестве соавтора, но через некоторое время вдруг оказался единственным автором всего проекта. Эскиз⁸¹, датированный 1934 годом, подписан только его именем. В 1937 году строительство было остановлено в связи с трагическими для всей страны и самого Мейерхольда событиями. Позже был проведен конкурс на проект уже не театра, но концертного зала. Результаты этого конкурса были признаны неудовлетворительными, и строительство было продолжено под руководством Щусева. Дмитрий Чечулин, ученик Щусева, сначала занимался только интерьерами, но позже возглавил весь проект. Несмотря на критику результатов конкурса, Чечулин позаимствовал многие идеи его участников, в частности десятиколонный портик и орнаментальное решение фасада. В связи с этим Чечулина обвиняют в "коллажировании идей", и так соблазнительно применить к этому случаю мысль Дженкса о радикальной эклектике и сказать, что в России еще в 30-е годы зарождался постмодернизм! Но не будем спешить с таким утверждением. Самое интересное, что в истории этого строительства автор растворяется в суете происходящего. Проектирование выглядит таким образом, как если бы на исходную "болванку" последовательно надевались бы все новые маски или декоративные поверхности. То, что мы наблюдаем, не есть коллаж или мозаичное объединение разнородных элементов. Здание как бы выращивает у себя новую кожу, сквозь которую тут и там проступают детали предыдущей поверхности.

Алексей Щусев. Конкурсный проект театра Мейерхольда. 1934.
Дмитрий Чечулин. Концертный зал имени Чайковского.

Гостиница "Москва" демонстрирует аналогичный беспорядок с авторством и еще более удивительную смену поверхности. Здание, которое было начато как конструктивистское, с соответствующим отношением к объемам и деталям, превратилось в один из наиболее известных примеров сталинского ампира, благодаря (в основном) поверхностным деталям. Гостиницу Моссовета (так она первоначально называлась) начали строить архитекторы Л.Савельев и О.Стапран. Консультантом был назначен Щусев, и история с присвоением проекта повторилась. Замечательный документ, письмо в "Правду" Савельева и Стапрана, производит впечатление доноса и, по сути, таковым и является, ведь оно написано в 1937 году: "характерно, что ближайшими к нему людьми были темные личности ... ныне арестованные органами НКВД". Вполне справедливый гнев первых авторов гостиницы направлен на способ уничтожения конструктивизма путем украшения здания лепниной, то есть поверхностное одевание: "... велел скопировать наш фасад, добавил к нему витиеватые детали, вазочки на колоннаде крыши, лепные украшения у входа ..."82.

Алексей Щусев благополучно пережил эти, равно как и другие, нападки. И не из-за того, что был автором Мавзолея (расстреливали и сажали и гораздо более важных людей), а в силу своей исключительной творческой изворотливости. Вот интересный факт - Щусев превратил проект Савельева и Стапрана в гостиницу "Москва", но, с другой стороны, не пропадать же хорошему эскизу этих авторов! - поэтому здание Наркомзема на Садовом кольце, сильно на этот эскиз похожее, одно из наиболее известных конструктивистских сооружений, гордо хранит табличку: "Архитектор Алексей Щусев".

Строительство гостиницы "Москва" - это один из ключевых моментов формирования того стиля, который позднее получит ироничное определение "сталинский ампир". Собственно ампир как стиль в архитектуре и декоративном искусстве был закономерным этапом развития архитектуры первой трети XIX века во Франции (а затем в России и многих других странах). Этот выросший из классицизма стиль характеризовался массивными, лапидарными, подчеркнуто монументальными формами и богатым декором. "Ампир" в Советской России во второй трети века XX возник как исправление "неверного" социального развития, "капиталистических заблуждений". Сталинский ампир начинался с переделки конструктивистских зданий путем наложения, надевания на них декора и лепных символов. А. И. Некрасов, один из архитектурных теоретиков того времени, которому мы, в частности, обязаны становлением этого стиля, выразил многие аспекты "советской архитектуры" и "социалистического строительства". Вот одно из его высказываний: "Новое понимание пространства требует и новых архитектурных форм. Несоблюдение этого условия может привести лишь ко всевозможным псевдостилиям"⁸³. Достоинством конструктивизма Некрасов считает рациональное освоение пространства, но в то же время говорит, что оно пришло на смену чувственному освоению, - отсюда характерный для конструктивизма "отказ от художественного образа". В дальнейшем распространенное обвинение архитекторов-конструктивистов в формализме (то есть в отсутствии содержания) будет сочетаться с требованиями для социалистического строительства "архитектурной массы", одухотворенной "художественным образом". Несмотря на то, что эти требования напоминают гуманистический идеал естественной гармонии тела и души, сам сталинский ампир и является "псевдостилем".

Теоретические дискуссии и развернувшееся строительство тех лет является одной из лучших иллюстраций процесса наложения поверхностей. Щусев первым стал превращать конструктивистские здания в "социалистические" путем добавления внешних деталей. Те здания, которые проектировались как "социалистические" с самого начала, например, московские высотки, демонстрируют более сложные проекции - готический "художественный образ" получает в качестве поверхности социалистическую символику и скульптурные группы, в результате чего образ, по замыслу авторов, переходит в заданное смысловое пространство. Некрасов говорил, что "в готической архитектуре мы видим стремление к предельному одухотворению пространства"⁸³, и эти рассуждения есть не что иное как теоретическое обоснование распространенного тогда в среде архитекторов мнения, что "Сталин любит готику".

Правда, это почти единственное высказывание, которое можно отнести к подведению теоретической основы под предпочтения вождя. Готика проникает в сталинский ампир через "черный ход". Архитектурная теория и критика тех лет утверждает в качестве "образцовых" классические стили - от античности до Ренессанса, - а готику изобличает в регрессивности. Но тем интересней этот случай для нас, - ведь мы говорим о генезисе симуляции именно как о соединении, сложении противоречивых элементов и поверхностей.

В наши дни процесс конструирования этого удивительного объекта получил новое развитие. Снос гостиницы "Москва" с последующим ее восстановлением мотивировался необходимостью полной перестройки здания с обещанием воссоздать точный внешний облик. Таким образом, экстерьер оказывается главной сущностью, сохранив которую, мы сохраняем все здание. Это то самое торжество поверхности, которое Некрасов когда-то подвергал критике: "Самое существенное в здании то, что, уйдя от "конструктивистской" композиции, авторы не преодолели конструктивистского понимания масс, как чего-то схематического, определяемого лишь аморфной плоскостью, протяженной и абстрактной линией, т. е. лишенного "тела". Все наличники окон и висячие балконы не вкомпонованы в массу, не порождены ею, а на нее нанесены как придатки; они "срезаются" со стены глазом с чрезвычайной легкостью"⁸³. Прагматический смысл современной реконструкции гостиницы в том, чтобы запихнуть новую начинку под старую поверхность, которая когда-то была придумана для сокрытия конструктивистского "тела".

Савельев, Стапран. Проект гостиницы Моссовета.
Алексей Щусев. Наркомзем. 1928-33. Фото 2003.

Алексей Щусев. Гостиница Москва. Фото 1949.
Гостиница Москва. Фото 1976.
Гостиница Москва с рекламой пива "Балтика". Фото 2002.
Демонтаж гостиницы Москва. 2004.

История гостиницы "Москва" демонстрирует рождение стиля сталинской эпохи. Но самое удивительное, что это архитектурное сооружение в дальнейшей своей истории стало элементом совершенно других культурных процессов. Мы вернемся к этому в последней главе, а пока перейдем к другому примеру.

В 1934 году Дмитрий Чечулин, воодушевленный, как и вся страна, подвигом челюскинцев и спасших их героев-летчиков, предложил построить на площади Белорусского вокзала здание управления Аэрофлота. Обтекаемая форма этого сооружения соответствовала бы поставленной задаче, а символ Советской авиакомпании, распростертые крылья, должен был венчать сооружение. Этот проект часто служит иллюстрацией для сравнения двух тоталитарных культур - советской и нацистской. Пример действительно убедительный: немецкий орел не менее торжественно простирает свои крылья над многими берлинскими зданиями, которые, в отличие от нереализованного здания Аэрофлота, были созданы усилиями Альберта Шпеера. Впрочем, насчет нереализованности - это не совсем так: Чечулин все-таки построил это здание, но гораздо позднее, и значительно переработав проект. Здание Верховного Совета РСФСР, позднее хорошо всем знакомый Белый дом, - последнее из сооружений этого автора. Вероятно, это единственный архитектурный проект, который смог трансформироваться из тоталитарного символа в символ демократии. Это одна из причин, по которой Чарльз Дженкс назвал Белый дом единственным постмодернистским зданием Москвы, правда, сказал, что оно бы осталось таким лишь при условии, что следы пожара после обстрела 1993 года были бы сохранены как декор.

Дмитрий Чечулин. Проект управления Аэрофлота. 1934.
Белый дом до и после штурма в 1993 году.

В 1993-м году, когда танки били прямой наводкой по Белому дому, Руцкой и Хасбулатов требовали от своих сторонников поддержки воинских частей и атаки с воздуха. Самолеты не прилетели, средневековый сюжет осады дворца завершился его сдачей. Но в каком-то смысле самолеты все-таки присутствовали, невидимый символ Аэрофлота парил над Белым домом. В эпифорическом пространстве призывы и мольбы могут вызвать непредсказуемую реакцию в непредсказуемом месте. Не эта ли атака с воздуха произошла восемью годами позже, в Нью-Йорке, 11 сентября 2001 года? Ведь самолеты террористов с гораздо большим удовольствием врезались бы в американский Белый дом, чем в башни-близнецы WTC.

В реальном мире строятся вполне утилитарные сооружения - концертный зал, гостиница и правительственный дворец. В культурном пространстве каждое из них имеет своего мифологического двойника, которого можно назвать высокопарно, - душой сооружения, а можно описать прозаически, - здание получает ту или иную "одежду" в зависимости от конкретной ситуации. Эти двойники часто оказываются более реальными и долгоживущими, чем материальные объекты. Нью-Йоркские башни-близнецы также имеют гардероб с симулятивными поверхностями. Йозеф Бойс когда-то дал им имена, одной - Cosmos, другой - Damian. Имелись в виду Козьма (Cosmas) и Демьян (Damian), христианские святые, когда-то подвергшиеся пыткам и жестокой казни за врачебную помощь своим единомышленникам. Намеренно ли Бойс искажил имя Козьмы, неизвестно, но получилось замечательно: возник космос как древнегреческий порядок и одновременно советский космос, в котором летят ракеты, сестры самолетов (см. "Плывущие по порядку"). Незадолго до того, как Бойс подписал башни на открытке, Хрущев грозил Западу кузькиной матерью; именно так и прозвали потом атомную бомбу в тысячу мегатонн. Это совершенно другой Козьма, не имеющий к Бойсовскому никакого отношения, однако генезис симуляции - процесс непредсказуемый.

Йозеф Бойс (Joseph Beuys). Cosmos and Damian. 1974.

Но вернемся к Дмитрию Чечулину. Он говорил, что отказался от учебы на художественном факультете ВХУТЕМАСа, потому что не одобрял и не понимал царившего там формализма. Работа под руководством Алексея Щусева благоприятствовала быстрому профессиональному росту, и Чечулин стал впоследствии Главным архитектором Москвы (с 1945 по 1949 год). Это дало ему возможность довести до постановления Совмина идею Бориса Иофана о строительстве в Москве высотных зданий. Соперничество с Иофаном было весьма разнообразным - от творческой конкуренции до борьбы за место архитектурного фаворита Сталина. Будучи еще молодым человеком, Чечулин получил первую премию конкурса на создание Дворца Советов (в соавторстве с Анатолием Жуковым), а в зрелые годы стал одним из тех, кто проектировал известный нам бассейн "Москва". Именно он похоронил многострадальный проект своего соперника, залив фундамент иофановского дворца водами бассейна. Ему бы, конечно, следовало восстановить и Храм Христа Спасителя, но он не дожил до правления Лужкова. Но самое интересное в судьбе Чечулина - не архитектурное погребение идеи соперника, а аналогичное действие по отношению к своему собственному детищу. Причем приходится говорить о погребении-воскрешении, а точнее, о создании новой поверхности. История с Аэрофлотом - Белым домом нам уже известна, но не менее интригующей развязкой завершилось и строительство одного из высотных зданий. Дело в том, что Чечулин, возглавляя весь проект строительства высоток в Москве, лично занимался двумя объектами: одно из них было построено на Котельнической набережной, другое, в Зарядье, так и не было реализовано, - там только успели заложить грандиозное бомбоубежище. Оно должно было стать самым роскошным и парадным из всей серии. Затем наступили другие времена, сменился государственный курс в архитектуре, и Чечулин тяжело переживал пришедшее на смену помпезному ампиру строительство пятиэтажных хрущевок. Но именно ему уже в брежневские времена пришлось на месте недостроенной высотки спроектировать гостиницу "Россия", а в оставшемся с далекой поры бомбоубежище разместить кинотеатр "Зарядье". Просто дух захватывает от таких интригующих поворотов судьбы. Приходили ли ему в голову аналогии - другая гостиница, другой фундамент? Или он просто делал свое дело, выполняя задачу архитектора в эпоху смерти субъекта?

Дмитрий Чечулин. Проект высотного здания в Зарядье. 1948.

Дмитрий Чечулин. Гостиница Россия. Фото 2004.

Мы уже несколько раз сталкивались с таким явлением (причем в радикальной форме), когда одно здание замещает другое, одна поверхность ложится на другую. История Чертолья - старое разрушено, новое построено. История проектирования гостиницы "Москва" - в рамках одного проекта меняется архитектурный стиль. У Чечулина нанесение одного на другое происходит безо всякого радикализма. Его сознание само представляет собой наложение разнородных поверхностей. Вспомним, что мы уже употребляли термин "эпифора", который буквально означает "нанесение" и характеризует повторяемость, репродуцируемость овеществленной симуляции. Чечулин сам эпифоричен, а здания, построенные по его проектам, - эпифоры. Из хаоса разнородного у Чечулина складывается вполне гармоничная картина. Он проделал нелегкий творческий путь - из тоталитарного модернизма в латентный советский постмодернизм. Он строил здания, адекватные XX веку, но при этом любил весьма традиционное искусство, коллекционировал вазы и старинные картины. Можно было бы патетически сравнить его с теми гениями (подобными, например, Леонардо), которые живут вне эпох, и творения которых всегда нужны потомкам. Но лучше вспомнить утверждение Дженкса и сказать, что в наши дни "общество может обойтись без архитекторов" уже и в России и строить просто с помощью массового сознания. Своей судьбой Чечулин продемонстрировал нам гибель субъекта по-русски и рождение медиума, способного общаться с симулятивной культурой.

Семь московских высоток похожи на семь чудес древнего мира, которые являлись материализацией мифологического сознания. Модернистские авторы превратили современный миф в грандиозные конструкции. Но возрождение сталинского ампира, которое мы наблюдаем

сегодня, есть совершенно уникальное явление. Мы можем сказать, что еще ни одна цивилизация не доходила до материализации эпифор в циклопических постройках. Авторство одного из упомянутых чудес света, египетских пирамид, многократно подвергалось сомнению, - утверждалось, что эти сооружения построены не самими египтянами, а инопланетянами. Мы же знаем, что сегодня огромные материальные эпифоры вырастают у русских не по вине пришельцев, а благодаря их собственной симулятивной культуре.

Еще до того, как Дженкс описал один из методов архитектуры постмодернизма, а именно использование визуальных метафор, Антонио Гауди славился тем, что великолепно умел насыщать метафорами проектируемое здание. В наши дни скульптор Зураб Церетели любит пользоваться многочисленными образами из русских народных сказок и русской мифологии для украшения своих монструозных конструкций. Утонченный Гауди, предтеча архитектурного постмодернизма, и пошлый Церетели неожиданно демонстрируют визуальное сходство своих произведений, - их поверхности неопределенны и случайны. Критик Андрей Ковалев отмечает, что "у церетелевских монументов всегда присутствует масса мелких незначущих деталей, которые на дальнем расстоянии превращаются в зыбь, наросты и наслоения, прорывающиеся на поверхность"⁸⁴, и интерпретирует это обстоятельство неопределенностью и разорванностью русского сознания. По его мнению, даже сложная и непредсказуемая линия государственной границы России есть аналогичное свидетельство. Но если Гауди в допостмодернистскую эпоху пытался приручить хаос визуальных метафор, то Церетели демонстрирует зависимость от них, родственную алкогольной абстиненции. Его "наросты и наслоения" очень похожи на слой эпифитов в тропическом лесу.

Когда Эрик Моос предложил построить новый Мариинский театр в Санкт-Петербурге в виде неопределенной каплевидной поверхности, то вызвал закономерное возмущение почитателей окружающего театр сталинского ампира. Следуя рецепту Дженкса, следовало заняться контекстуализацией и гармонично вписать здание в местный тоталитарный ландшафт. Кстати, во втором (конкурсном) проекте Моос почти повторил первый эскиз, но превратил капли в подобие башенок. Удивительным образом новое архитектурное строительство в России представляет собой именно такое смешение тоталитарных мотивов прошлого века и хай-тека, который, по представлению российских архитекторов, торжествует сегодня на Западе. Если мы попытаемся определить автора идеи, в результате которой возникло это явление, то не найдем его. Сталин как культурный феномен вполне адекватно соответствовал модернизму. Как говорил Паперный, этот диктатор "обладает эзотерическим знанием правильных слов", а "внизу находятся коллективы ... немых механизмов", причем "идея авторства в этой системе места нет, поскольку даже человек, стоящий наверху пирамиды, автором не является, ему всего лишь дано знание"⁸⁰. Хрущев также отдал свое имя архитектуре по вполне понятным причинам, - поскольку его сознание было хранилищем эклектичных образов и безумных проектов. Современное московское строительство обычно называют лужковским. Несомненно, что мэр Москвы не является фигурой, обладающей единым эзотерическим знанием, как это было нужно в модернистской культуре. Но он демонстрирует нечто обратное партисипационному проектированию. Если у Дженкса автор должен был привлечь жителей будущего дома к проектированию, то Лужков как универсальный заказчик оперирует только понятиями "нравится - не нравится" и привлекает архитекторов для удовлетворения своих безвкусных потребностей.

Эрик Моос. Первый проект Мариинского театра. Второй (конкурсный) проект. Санкт-Петербург. 2003.

Высотное здание на Смоленской площади было построено без шпиля, характерного для остальных высоток. Сталин, увидев это, распорядился шпиль достроить. Вряд ли он был неудовлетворен отсутствием художественного образа, свойственного готической архитектуре, скорее всего он сформулировал свое мнение в других терминах. В начале XXI века в Москве вновь стали вырастать башенки Изумрудного города (как в иллюстрациях художника Леонида Владимирского, умевшего создавать визуальную сказку). Архитектура 30-50-х годов становится

популярной у теоретиков, а практики возводят социалистическую готику с лепниной и скульптурами. Аргументом в пользу такого строительства обычно выступает эмоциональное поклонение поэтике сталинского ампира. Хорошо еще, что в качестве аргумента не высказывается попытка найти национальную идею в имперском архитектурном стиле, но все еще впереди...

Проект высотного здания на Смоленской площади.
Осуществленный вариант с фанерным шпилем (МИД).

Спрашивается, можно ли сегодня заниматься творчеством сознательно? Если фигура автора все еще возможна, то она должна обладать способностью выращивать на поверхности своего сознания слой эпифитов, причем понимать это надо практически буквально, - как слой мха на теле. Эту роль мог бы выполнять такой человек, как Чечулин, с той оговоркой, что его способность принимать в свое сознание культурную парадигму на биологическом уровне должна соответствовать сегодняшнему дню. Но если даже фигуры автора не существует, архитектурные эпифиты растут словно сами по себе и этот процесс наиболее характерен именно для России. Получается, что архитектура опять послужила авангардом культуры.

Москва - Изумрудный город.
Иллюстрация из книги "Волшебник Изумрудного города".
Высотное здание на Вальной улице.
Высотное здание на Кутузовском проспекте.
Триумф-Палас. Архитектурное бюро Донстрой.

Незнайка и Ле Корбюзье в Солнечном городе

Утопия, то есть буквально "место, которого нет", - весьма и весьма популярный термин, имеющий долгую историю и сложную судьбу. Впервые его употребил Томас Мор, назвав так свой гипотетический остров с идеальным социальным устройством. Его коллега Томмазо Кампанелла 400 лет назад написал книгу "Город Солнца", и это еще один пример идеальной утопии. Интересно, что многие представления Мора и Кампанеллы об идеальном социуме теперь практически реализованы. И вообще идеи утопистов оказали большое влияние на развитие философии, искусства и архитектуры. В частности, им многим обязана эпоха Просвещения, не говоря уж о таком понятии, как утопический социализм, известном как один из трех источников диалектического материализма, одной из самых изоциренных утопических теорий.

Идеи утопистов имели два пути развития. Один - традиционно-мифологический, другой - путь рационального мышления. Интересно, как эти два направления слились в практике русского авангарда. Модернистский, вновь создаваемый мир, придуманный Малевичем, Татлиным и другими художниками, при всей своей утопичности был необычайно детально прорисован и объяснен. Идея Города Солнца неоднократно возрождалась и в виде утопии, и в виде пародии. В 1920-е годы Ленин рекомендовал Луначарскому книгу Кампанеллы как образец плана монументальной пропаганды.

Архитектура советского периода, несомненно, содержит в себе утопические идеи. Детский писатель Николай Носов в одной из своих книг пародирует представления об архитектурном проектировании, имеющем корни в опыте ВХУТЕМАСа 1920-х годов. Его герой Незнайка отправляется в Солнечный город и встречается там с архитектором Кубиком, который предлагает свои услуги в качестве экскурсовода. Его рассказ об архитектуре этого города необычайно увлекателен: "Здесь были колонны и прямые, и кривые, и крученые, и витые, и спиральные, и наклонные... Был дом, у которого карниз находился внизу, а колонны стояли вверх ногами и вдобавок покосились набок..."⁸⁵. Объемно-пространственная композиция (ОПК), изобретенная во ВХУТЕМАСе (о чем мы уже упоминали в связи с Мавзолеем), - это формальное конструирование из геометрических объемов, буквально из кубиков; об этом и говорит имя сказочного

архитектора. Но Кубик - персонаж положительный, он относится к формальным экспериментам с подозрением, он думает о психологическом ощущении: "Попробуйте пожить с недельку в таком помещении, и вы увидите, как быстро переменится ваш характер. Вы станете злым, мрачным и раздражительным. Вам все время будет казаться, будто должно случиться что-то скверное и нехорошее"⁸³. Идея героя той же книги, архитектора Вертибутылкина, изобретателя вращающихся домов, заключается в том, что жители должны иметь возможность произвольно, как им хочется, общаться с солнцем. Если дом совершает один оборот в сутки, то солнце будет постоянно светить в окна (правда, с другой стороны дома его не будет никогда).

Иллюстрации из книги Николая Носова "Приключения Незнайки в Солнечном городе".

Возможно, что архитектор Кубик имел конкретного прототипа. Во всяком случае отметим, что Николай Ладовский, преподаватель ВХУТЕМАСа, был именно тем человеком, который стоял у истоков ОПК. Практическая архитектурная деятельность Ладовского почти незаметна по сравнению с плодотворной теоретической. Тем не менее начнем знакомство с ним, упомянув одно реальное сооружение, которое имеет косвенное отношение к его эскизу. В 1928-м году Ладовский разработал "Проект-предложение реорганизации Красной площади у Кремлевской стены"⁸⁶ с колумбарием в виде наклонных плит (они должны были вращаться, как и дома Вертибутылкина), под которыми размещаются захоронения. Этот проект никогда не был реализован, но те трибуны на Красной площади, которые предназначены для "высоких зарубежных гостей", стоящих там во время парадов, восходят к упомянутому эскизу Ладовского. Хан-Магомедов говорит про него: "Ладовский был уникальным творческим лидером - бурно генерирующим идеи... обладал редким даром максимально обострять и стимулировать творческие потенции практически любого своего ученика"⁸⁷. Этот человек был лидером рационалистов, одного из двух противоборствующих направлений во ВХУТЕМАСе (второе - конструктивисты). Творческая организация рационалистов называлась АСНОВА, ее позже возглавил уже знакомый нам Балихин, сменивший Ладовского. Конструктивисты называли своих противников формалистами и это название закрепилось за ними в 20-е годы. Позже формализм стал синонимом одностороннего и неприемлемого метода в искусстве. Расправились с ним по хорошо отлаженной схеме. Сначала конструктивисты одержали победу над формализмом, а затем и сам конструктивизм был обвинен в формализме и стал жертвой соцреализма.

Ладовский был уникальным теоретиком. Тот факт, что он теперь практически забыт (и совершенно незаслуженно) противоречит тому, что его методы широко распространены в современном архитектурном преподавании (в частности это относится к методу макетирования и такому явлению как бумажная архитектура). И, тем не менее, позволим себе сравнить его с карикатурным Кубиком: ведь он один из творцов архитектурной симуляции. Рационализм вхутемасовцев восходил к рационалистическим взглядам XIX века, когда считалось, что литература и искусство - это те каналы, по которым в общественную среду идут социально-политические и нравственные идеи. Архитекторы-рационалисты собирались управлять этим процессом с помощью формы. Удивительный факт - в то время, как уже известны работы Фрейда (и даже изданы на русском), Ладовский называет свой метод психоанализом. Правда, теория Ладовского не имела никакого отношения к сексуальному влечению, зато непосредственно затрагивала основы психофизиологического восприятия. Главным в идеях Ладовского было изменение подхода к самому архитектурному творчеству. Если раньше основой являлось изучение установленных методов (ордеров), то теперь внимание сместилось на человека с его зрительным и эмоциональным восприятием.

Вместо классических методов преподавания Ладовский придумал свои приемы. Некоторые из них - например, уже упомянутое бумажное макетирование - применяются до сих пор. Но были и совершенно невероятные - в частности, приборы для выяснения способностей абитуриентов, поступающих во ВХУТЕМАС. Выглядели они как утопические машины, инструменты творца симуляции. Приборы эти были предназначены для оценки глазомера: лиглазомер - в отношении линейных величин; плоглазомер - в отношении плоскостных величин; оглагомер - в отношении

объемов; угломер - в отношении углов; прострометр - для экспериментов в области восприятия пространственных отношений. Все в целом было направлено на "установление системы рационального развития профессиональных способностей архитектора"⁸⁸, как говорится в статье одного из учеников Ладовского.

Идея утопического солнечного света, которая также нашла свое отражение у Носова, очень занимала такого архитектора, как Ле Корбюзье. Солнце должно было заливать светом зеленые площадки города для рабочих, поэтому небольшие, удобные и дешевые дома следовало расставлять (так и обстоит дело в его проектах) на достаточном расстоянии друг от друга. Свет будет проникать в каждую комнату, несмотря на ее малый объем. Ле Корбюзье руководствовался гуманными идеями. Он разработал систему пропорционирования в архитектуре, названную им "модулом" (еще один "глазомер"). Опираясь на принцип золотого сечения, новая система пропорциональных отношений взяла за основу размеры человеческого тела (кстати, современные феминистки обвиняют архитектора в том, что такой основой служило тело мужское). На этой основе Ле Корбюзье получил бесконечный ряд математических отношений, которые можно было широко использовать и в архитектурной практике. Но параллельно с художественными модернистскими идеями развивались и политические модернистские идеи, которые с радостью восприняли рационализм и функционализм Корбюзье, безжалостно выкинув его гуманизм (все равно уже подмоченный и политически некорректный, как скажут сегодня). Кто бы мог подумать, что эта архитектурная концепция превратится с течением лет в разваливающиеся объекты, стоящие очень тесно друг к другу, известные нам сейчас под названием "хрущобы". Кстати, Триумф-Палас, одна из новых высоток в районе Сокола, которая своим объемом безжалостно раздавила целый район пятиэтажек, и отобрала у них скудное русское солнце, в рекламных проспектах сопровождается заверениями, что "просторные улицы соседствуют с уютными скверами".

Часто путешествующий и малообразованный Хрущев служил идеальной машиной для производства архитектурных эпифор. Обрывки заграничных наблюдений складывались в предписания архитекторам, равно как и другим специалистам. Привезена была не только кукуруза. В Гаване Хрущеву понравился обычай украшать ночные улицы светящимися гирляндами, и с тех пор московские мосты и проспекты по праздникам, а в последнее время и круглый год, напоминают новогодние елки. Идея строить дешевое жилье для рабочих также пришлась генсеку по душе. Солнце Корбюзье возшло над Россией, но точно также можно сказать, что оно слилось в сиянии с тем мифическим Солнцем, которое уже давно сияло над Советским Союзом. Владимир Паперный говорит о сталинской культуре как о культуре теплого климата: "...мироощущение словно бы сползает на несколько десятков градусов южнее ... до средиземноморских широт"⁸⁹, что является следствием культа радости, бодрости, равно как изобилия и плодородия. Во времена Хрущева культ Солнца получил дальнейшее развитие. Этим, кстати, объясняется обилие балконов и лоджий (даже слово - южное, итальянское) на жилых зданиях Москвы, которые совершенно не приспособлены для наших холодных широт. Владельцы этих открытых площадок на свой лад занимаются так называемым остеклением, что, по Дженксу, следовало бы назвать партисипационным проектированием, - в результате чего фасады домов теряют свою установленную единообразность. В 2003 году правительство Москвы издало указ, предусматривающий штрафы для непокорных жителей, желающих превратить балконы в подобие комнат. Но если в Москве еще можно начальственным окриком поддерживать установленный облик фасадов, пародирующих итальянские патио, то по всей России количество незаконных отпрысков Кампанеллы, заснеженных умирающих поселков под названием "Солнечный", превосходит всякую меру.

Партисипационное проектирование. Лоджии жилого дома на Нахимовском проспекте. Москва. 2004.

Поселок "Солнечный". Тверская область. 2002.

Так Ле Корбюзье превратился в Вертибутылкина. Но, с другой стороны, тяга к утопическому

идеалу в России неоднократно удовлетворялась иностранным мастером. Архитектор, который был призван Иваном III для постройки великолепных башен Московии, и задачей которого было создать сказку, Солнечный город, взял за основу зубчатые крепостные стены средневековых городов северной Италии. Звали его Пьетро Антонио Солари, и, конечно же, мы должны произнести его имя по-русски, - Антон Солнце. Москва белокаменная, сменившая позже свой кирпич на красный, превратилась в сердце нашей родины и образец для хижин новых русских, построивших многочисленные крепости с башенками из красного кирпича, которые вызывают в памяти цитату из Сергея Михалкова: "Дом поросенка должен быть крепостью". И вообще, скудное русское солнце мощно светит в сердце каждого русского. Русские дамы компенсируют эту скудность в соляриях, - камерах, в которых теплый южный свет заменен паллиативом, холодным ультрафиолетом. Именно русские назвали светлым словом "соляр" жидкость, символизирующую собой энергию вечного солнца, и эта жидкость превратилась в дурно пахнущее топливо дизельных двигателей, что еще раз напоминает о трагических метаморфозах вечных ценностей. "И мы верили, что солнце только вымысел японца"²⁹ - так определил эти метаморфозы Николай Гумилев, который сам позаимствовал солнце акмеизма у ницшеанских огнепоклонников.

Пьетро Антонио Солари (Pietro Antonio Solari). Никольские ворота Кремля. 1490-91.
Дом поросенка должен быть крепостью. Московская область. 2002.

Торжество дефиниции

Широко известный афоризм "Архитектура - застывшая музыка" принадлежит Шеллингу и встречается в его "Лекциях по философии искусства" (1842). Почти то же самое - "Архитектура - онемевшая музыка" ("Изречения в прозе") - до него сказал Гете, который перефразировал слова древнегреческого поэта Симонида Кеосского: "Живопись - немая музыка, а поэзия - говорящая живопись". Продолжая коллекцию дефиниций, начатую Вентури, скажем, что по нашему мнению, архитектура - это застывшая симуляция. Доказали ли мы данный тезис в этой главе - судить читателю.

Вспомним и еще одно определение, данное Гоголем, который уже внес свою лепту в этот разговор в самом его начале (Вентури и Дженкс с испугом смотрят на незнакомого русского, предпочли бы Гете). Вот что он пишет в статье 1837 года: "Архитектура - тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе. Чтобы при взгляде на нее осенила нас мысль о минувшей его жизни и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения"⁷¹. Автора этого определения, как и Дженкса, интересует тема коммуникации. Архитектура говорит, причем говорит патетически, через века сообщая потомкам о жизни их предков. Совершенно ясно, что архитектура "погибшего народа" не может явиться нам "в таком виде, как она была...". Она неминуемо обрастает слоем мифов и интерпретаций, погребающих ее гораздо лучше многих археологических слоев. Мы говорим о культуре не погибшего, но живущего пока человечества, но, тем не менее, пытаемся с помощью нестандартных приемов наблюдения увидеть "его привычки". И мы сталкиваемся с той же проблемой, которая не позволяет нам воспринимать здание или любой другой культурный объект адекватно тому, как это задумал автор, даже если он применял прием двойного кодирования. Архитектурное сооружение не может существовать во времени, не подвергаясь физическому разрушению. То же архитектурное сооружение, представленное как референт в знаковой системе, неминуемо подвергается семантическим и семиотическим трансформациям. Любое "укрытие" впитывает в себя символы и обрастает значениями. И если Дженкс сказал, что в Москве только одно постмодернистское здание, да и то при выполнении определенного условия, то мы говорим, что в постмодернистском пространстве вообще нет не постмодернистских зданий. Не просто двойное, но многократное кодирование совершается в культуре после того, как здание начинает в нем свою жизнь, и оно входит в новый контекст со

всеми возможными коннотациями.

Завершая архитектурную тему, уточним нашу биологическую ассоциацию (тропический лес с цветущими орхидеями). Культура предстает таким лесом, в котором тут и там стоят заброшенные и полуразвалившиеся сооружения, заросшие мхом, и мало что говорящие о погибших знаковых системах, зато точно демонстрирующие сегодняшнюю ситуацию. И поскольку эта ситуация есть продукт хаотичного смешения культурных кодов, составим и наше собственное лапидарное архитектурное определение, - сооружение рождается как метафора, живет как симулякр и размножается как эпифит.

Бастард философии

Незаконное рождение

Теперь нам предстоит исследовать один весьма спорный философский инструмент, а затем решить, как мы можем его использовать. Считается, что он долго существовал в латентной форме, но не имел своего имени, и появилось оно только в конце XVIII века. Разговор идет об эстетике, а спорной и неоднозначной она является уже потому, что в философской иерархии, как правило, занимает последнее место. Перечисляя философские дисциплины, сначала называют онтологию и теорию познания, затем логику, антропологию и этику, и только потом эстетику. И вообще эстетические проблемы с точки зрения, например, онтолога являются второстепенными и несерьезными, так что он их часто относит к маргинальному знанию.

Придумал этот термин в 1735-ом году Александр Готлиб Баумгартен. В своей диссертации "Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения"⁸⁹ он образовал слово "эстетика" от греческого *aesthetikos* - "чувственно воспринимаемое". Цель была весьма благородная - дать возможность "философам не без громадной пользы проникать также в те искусства, которыми могут быть усовершенствованы низшие познавательные способности, заостряться и применяться более благоприятным образом на благо мира"⁹⁰. Баумгартен находился вполне в русле рационалистических представлений своего учителя Вольфа (ученика Лейбница). Поэтому эстетика была призвана как новый инструмент разума, расширяющий его познавательные способности, позволяющий ему рассудочно проникать в области, которые недоступны логике.

Итак, изначально эстетика - наука о чувственном познании. Оно у Баумгартена "низшее", это младший и с-ума-сшедший собрат логического и рассудочного познания. Старший снисходительно относится к младшему и может научить его уму-разуму. Правда, Баумгартен признает, что чувственное всегда предшествует логическому, таким образом, оно хотя и низшее, но все-таки первое. Но впоследствии разум должен обязательно подтвердить, объяснить, верифицировать чувственное. В результате у Баумгартена термины, описывающие рассудочную деятельность, распространяются на "низшее" познание и появляются "чувственная проницательность", "острота чувств", "чувственная память", "чувственное суждение"⁹⁰.

Последний термин - прямой предшественник кантовского суждения вкуса. Вообще эстетика после Баумгартена стала развиваться весьма стремительно (первыми авторами были Кант и Гегель). Причем развивалась она как вперед, так и назад во времени. Считается, что до XVIII века она присутствует имплицитно, например, можно говорить об античной эстетике. В наши дни этот термин можно понимать в трех разных значениях: 1) наука о чувственном познании, 2) область философии, занимающаяся категорией прекрасного, 3) философия искусства. Последнее присутствует и у Баумгартена; напомним, что он хотел помочь философам "проникать в искусства", но был, конечно, занят, в основном, гносеологическими проблемами. "Красота" (или "прекрасное") стала совершенно особой эстетической категорией у более поздних авторов, но

корни этого можно найти и у изобретателя эстетики, поскольку он пытался исследовать совершенство чувственного познания. Красота в определенном смысле и есть качество чувственного восприятия.

Одновременно с немецкой рационалистической эстетикой Баумгартена во Франции и Англии возникает художественная критика как анализ и оценивание произведений искусства, и делаются попытки создания теории критики (criticism). Слово "критика" также имеет рационалистический смысл, - это некоторый суд, суждение. Такой подход был закономерным в тот период. Работа Канта об эстетических проблемах называется "Критика способности суждения", и таким образом метод исследования здесь - суждение о суждении.

Баумгартена обычно упоминают как скромного предшественника Канта, придумавшего термин "эстетика". Однако внимательное к нему отношение показывает, что он невероятным образом предвосхитил многие последующие теории, в том числе и актуальные в наши дни. Возможно, если бы он успел закончить свой основной труд, "Aesthetica", многие его методологические идеи были бы развиты и кардинально изменили бы последующую философию. Например, такое рассуждение - семиотика (semiotika) должна стать частью теоретической эстетики, она призвана изучать знаки "прекрасно мыслимых и прекрасно располагаемых предметов"⁹⁰. Или такая мысль - эстетика должна развиваться вместе не только с филологией, поэтикой, риторикой и теорией музыки, но и с герменевтикой (hermeneuticus), наукой об истолковании текста.

Известна еще одна идея Баумгартена, которая делает его прямо-таки сакральным изобретателем терминов. Он трансформировал монаду Лейбница в понятие "в себе", что потом у Канта превратилось в философский суперхит - "вещь-в-себе". Тем не менее, поблагодарив Баумгартена за все введенные термины и воздав ему должные почести, позволим себе все-таки основательно усомниться в необходимости появления такой области философии как эстетика.

Развод Красоты и Истины

Особой необходимости выделять самостоятельную философскую дисциплину для мира чувственного не было. В гносеологии уже давно существовали течения, утверждавшие примат сенсительного. Известен спор рационализма, с одной стороны, и сенсуализма (или эмпиризма), с другой. Причем оба направления имели корни в классической греческой философии. Рационализм исходил от пифагорейцев с их приоритетом рационально-логических начал, интересом к числовой и структурной сущности вещей, а также от Платона и Сократа, которые полагали, что мир, воспринимаемый посредством чувств, не есть истинно существующий. Для рационализма характерны установки на разумность и естественную упорядоченность мира, наличие в нем внутренней логики и гармонии, а также убеждение в способности разума постичь мир и устроить его на разумных началах. Как гносеологическая концепция рационализм провозгласил разум главным источником познания. Декарт, Спиноза, Лейбниц считали, что опыт и чувства не дают безусловно достоверного (т.е. объективного, всеобщего и необходимого) знания. Только разум - основа знания и критерий его истинности.

Источником сенсуализма можно считать милетскую школу досократиков с присущей ей акцентом на чувственное восприятие материально-вещественного мира. В более поздней античной философии оформилось противопоставление чувственного и рационального познания. Тезис античного сенсуализма, восходящий к стоикам, nihil est in intellectu quod non sit us in sensu, был многократно повторен позднее в различных вариациях. "Нет ни одного понятия в человеческом уме, которое не было бы порождено первоначально, целиком или частично, в органах ощущений", - говорит Гоббс. Принимавший активное участие в наших биологических редукционистских играх Ламарк утверждал: "Все, что составляет содержание нашего сознания, возникает благодаря ощущениям". Он также подчеркивал недоверие к спекуляциям разума, -

"все, что порождается умом, но не связано с каким-либо воспринятым через ощущение предметом, бесспорно, является химерой"¹³. Вера в то, что ощущения обмануть не могут, и разум никак не трансформирует их в процессе осознания, сыграла свою дурную службу во множестве позитивистских теорий. Эта вера являлась (и до сих пор является) составной частью главной позитивистской иллюзии, - чувственный опыт как абсолютно точный инструмент познания, к которому добавлена логика, вместе якобы продуцируют истину.

В сенсуализме познание вообще исчерпывающе сводилось к чувственному опыту. Результаты такого опыта якобы обладали онтологическим статусом. Причем уже у Протагора и Секста Эмпирика чувства говорят не только о причине воспринимаемых объектов, но и о состоянии воспринимающего субъекта (звучит очень современно и напоминает саморефлексивные практики в искусстве и философии). Такие онтологические установки были позднее неоднократно поддержаны, - "существовать - значит быть воспринимаемым" (Беркли), "существовать - значит быть воспринимающим" (Дидро). XX век также внес свою лепту: например, "сенсibiliи" - структурные единицы бытия у Рассела.

В рамках оппозиции рационализма и сенсуализма случались также попытки соединить их в некоторое единство: когнитивный синкретизм Пьера Абеляра или три источника достоверного знания Иоанна Солсберийского, - чувства, разум, вера.

Эстетика в момент своего появления в значительной степени дублировала весь тот круг проблем, который уже долгое время существовал в отношениях между рационализмом и сенсуализмом. Но тем закономернее она сразу же (у Канта и Гегеля) оттолкнулась от уже известного противостояния "разум-чувства" и занялась другой, но все таки имеющей прямое отношение к чувственному, проблематикой. "Прекрасное" есть в первом приближении оценка качества ощущения. Эстетика заинтересовалась той практикой, в которой категория прекрасного стоит на первом месте. В результате развития эстетических теорий искусству была оставлена только одна тема - красота, а ведь совсем не очевидно, что это его единственная категория. Например, искусство в каком-то смысле было способно решить проблему противостояния рационализма и сенсуализма, оно всегда стремилось к синтетическому методу, в котором объединяются разум и чувства, - что можно назвать когнитивным синкретизмом.

В свете отношений двух философских течений эстетика предстает формой рационализма, стремящейся включить в себя сенсуализм в качестве младшей части. Это даже не равноправное соединение разума и чувств, но именно рационалистическое теоретизирование по поводу чувственного познания и его качества - красоты. При этом эстетика всегда пытается мимикрировать под нечто внелогическое, - даже в названии нет стандартного логоса, хотя можно было бы придумать термин "эстетология".

Главное во всех этих оппозициях (как и в синкретических объединениях) - их общий источник, который также находится в античной философии. Греки жили в Космосе, в котором Красота, Добро и Истина сливались в единое Благо. Даже как-то трудно поверить, что когда-то чувственное и логическое представляли собой неразрывное целое. Теперь мы, искушенные, знаем, что эти понятия всего лишь являются предметами исследования разных областей знания (эстетики, этики и логики). Но мы и в космосе не живем, как это уже обсуждалось в главе "Плывущие по порядку".

Алексей Лосев отмечает, что "эстетическое, этическое и умственно развитое в целом не различаются у пифагорейцев", но в то же время говорит, что они вполне "отличали прекрасное от полезного", и "старались никогда ничего не делать ради удовольствия, так как эта цель бывает большею частью постыдной и пагубной"⁹¹. Современная аксиология называет такое мышление синкретическим и считает его в определенной степени наивным. Даже развитая поздняя античная философия далека от разорванности разума и чувств. Вопрос Платона "что есть прекрасное?" был задан одновременно о добром, благом и истинном.

Религиозное сознание средних веков в определенной степени продолжало традицию синкретического мышления. Бог выражает собой триединство истины, добра и красоты. Отсюда превратившийся в метафору синоним "прекрасного" - "божественное". Кстати, следствием этого в наши дни стало нечто похожее на позитивистское изгнание "метафизики" из науки, - а именно, постструктуралистское изгнание метафоры из языка (Деррида).

Вполне сознательное разделение Красоты, Добра и Истины было зафиксировано уже в эпоху Просвещения, когда разыгрывались активные сражения рационализма и сенсуализма. Момент окончательного раздела трех категорий так и хочется отождествить с ветхозаветным грехопадением. Первые люди узнают о том, что добро бывает со знаком минус, и за это платят суровую цену; скажем по-современному, им устраивают монетизацию льгот: работать теперь надо будет в поте лица, рожать в муках, дети убьют друг друга, и всегда будет актуальным квартирный вопрос. Но древо познания красоты и безобразного в библейском сюжете никак не фигурирует. Это, в общем-то, понятно: умение отличать добро и зло подразумевает некую долю ответственности, и для неразличающих вполне можно назначить какой-то штраф или налог. А познавая эфемерную красоту, трудно совершить преступление (правда, отметим, что и эстетические споры могут быть весьма непримиримыми - вроде тех, которые инспирировал Чернышевский). Библейским персонажам не было пока необходимости привлекать красоту как оценочный инструмент чувственного познания. Да и в современном мире судьи, прокуроры и адвокаты выполняют гораздо более важную социальную функцию, чем художники. И вообще изгнание красоты из рая архаики прошло как-то незаметно, во всяком случае, оно не сопровождалось грандиозной пеней. На настойчивый вопрос Платона о прекрасном только через два тысячелетия ответил Кант своим понятием эстетического суждения вкуса. И тот факт, что это было именно суждение, еще раз подчеркивает важность присутствия рационально мыслящего судьи в любом споре.

Приблизительно в те же времена красота была призвана спасти мир (т.е. то, во что превратился Космос). И, следовательно, в тот момент она находилась либо где-то далеко за его пределами (была изгнана?), либо являлась его парализованной и бесполезной частью, хотя когда-то Красота, по сути, и являлась Космосом. Развод Истины и Красоты в конце концов был официально зарегистрирован судом (суждением) философии. Если обычно плод появляется в результате союза, то в данном случае он родился в результате развода, - и этим младенцем было искусство.

Искусство принадлежит

История искусства обычно предстает длительным и непрерывным процессом совершенствования творчества. Когда-то, еще очень давно, человек научился рисовать животных на стенах пещеры, с тех пор эта способность более или менее успешно развивалась и в конце концов превратилась в то искусство, которое мы сегодня имеем. При этом и первобытный мир, и древний Восток, и Средневековье, и все другие периоды, предстают цехами или учебными классами, в которых творческое мастерство последовательно оттачивалось. Вполне общепринятое энциклопедическое определение искусства гласит, что оно является "формой культуры, связанной со способностью субъекта к эстетическому освоению жизненного мира, его воспроизведению в образно-символическом ключе при опоре на ресурсы творческого воображения"⁹². Даже когда искусство отказывается от изображения и отрицательно относится к эстетике, оно все равно считается изобразительным, а его авторы - художниками. Но это же, по меньшей мере, странно! В наши дни так называемое актуальное искусство и искусство традиционных форм ставят перед собой совершенно различные цели и пользуются совершенно различными методами, не говоря уже о средствах выражения. Кроме того, на протяжении истории в искусстве кардинально менялась роль субъекта и отношение к объекту. Так что, скорее всего, исторические формы творчества следует считать совершенно различными практиками, случайно объединенными по формальному признаку, причем вполне возможно, что мы обнаружим в наши дни латентные следы эти древних

практик, никак не связанных с традиционным или актуальным искусством.

В качестве примера такой особой практики рассмотрим античное искусство в интерпретации Лосева. Он говорит, что "вся античная философия с начала до конца, включая всех идеалистов и мистиков, отличается приматом вещественных и телесных интуиций", и определяет античную красоту как "живое человеческое тело". Искусство того периода имеет совершенно утилитарный смысл, *tehne* буквально означает ремесло, мастерство (а также хитрость, ловкость и обман), а наивысшей похвалы удостоивается нарисованная корова, к которой теленок подходит пить молоко. И это ремесло находится "на службе у вещей", "здесь нет развитых понятий символа и личности"⁹¹ (мы бы сказали, что оно не семиотично и в нем отсутствует субъект).

Кроме того, античное искусство предельно пассивно, оно буквально совершается богами, поэт занят только аранжировкой. Абсолютный дух Средневековья или мировой дух у Гегеля - нечто совершенно отличное от эйдосов Платона, которые, по существу, есть весьма практические схемы, позволяющие воссоздать реальные вещи. Можно утверждать, что это некие качественные чертежи или, лучше сказать, компьютерные файлы с подробным описанием того, как и в какой последовательности производить операции по реализации предметов. Соответственно и художник для Платона - в лучшем случае оператор такого процесса и, если он вносит в процесс субъективный фактор, то результатом является некачественная вещь и профанация идеи (то есть симулякр). Нет никакого смысла менять методы и приемы аранжировки, "Платон восторгается абсолютной регламентацией каждого художественного приема у египтян и со вздохом зависти констатирует, что у них вот уже 10 000 лет произведения живописи и ваяния совершенно не меняются в своем художественном стиле"⁹¹. Отношение Платона к искусству хорошо известно, как известно и то, что столярное мастерство он ставил гораздо выше последнего.

Точно так же, как искусство, эстетика античности (не существовавшая тогда еще как термин) не отделена от бытия и от философской онтологии, - "искусство есть форма самого бытия, и эстетическое чувство тут всегда полновесное жизненное чувство"⁸⁵. Формальная категория прекрасного и эстетика, не связанная непосредственно с телом, по Лосеву, становится возможной в "буржуазно-индивидуалистическом сознании", когда Кант формулирует, что "прекрасное есть формальная целесообразность без цели как предмет незаинтересованного удовольствия"⁹³.

Лосев говорит, что неугомонная жажда новизны, характеризующая западных художников и философов, чужда античному духу; при этом подразумевается, что сам он принадлежит к особой "общественно-экономической формации", в которой эстетические проблемы решаются совершенно другим способом, отличным и от античного, и от западного. Советская эстетика, как часть идеологического продукта, гордилась своей "правильностью", но на деле оказывалась эклектикой разнородных философских "интуиций". Кстати, Лосев утверждает, что античная эстетика не отделена от политики (т.е. форм общественной жизни). Пусть эти термины в современности имеют другое значение, но все же заметим, что в советской идеологии эстетика также была не отделена от политики. Античная культура требовала от раба телесного подчинения, а советская - тотального, - и телесного, и психологического.

Возможно, советская эстетика являлась совершенно особым образованием, который следует забыть как ошибочный. Но, с другой стороны, в ней в предельно экстраполированном виде замечательно проявились все негативные качества вообще эстетики как науки. Основным таким качеством является предельная рациональность. Именно в этом заключается причина трансформации искусства в рассудочную практику. Источник же этих процессов - в уже описанном разделении способов познания и утверждении примата рационального.

В том факте, что эстетика и искусство непосредственно связаны друг с другом, и что они определяются друг через друга (философия искусства и эстетическое освоение мира), ничего странного нет, - это взаимодействующие теория и практика. Однако эстетика родилась как рациональное теоретизирование и попыталась имплицитно экстраполировать это "рацио" в

прошлое, находя у античных и средневековых авторов свои корни. Корни есть, спорить не будем, однако и появление эстетики как рациональной философии, занимающейся эфемерными чувствами именно в эпоху торжества разума, совершенно не случайно. Искусство в европейском понимании (как говорил Лосев, буржуазно-индивидуалистическом) есть форма рациональной практики. Советское искусство в виде социалистического реализма есть квинтэссенция эстетического рационализма. Но и постсоветское искусство в любых своих проявлениях - современное, актуальное, традиционное, - относится к той же европейской линии. Совершенно неважно, декларирует ли оно само свою рациональность или поет дифирамбы вдохновению, интуиции, творческому порыву и потусторонней мистике, - оно остается сугубо рациональным.

Эстетика всегда приписывала свое рациональное понимание прекрасного тем историческим формам деятельности, которые она считала искусством. Например, наскальные рисунки древних людей интерпретировались с точки зрения классических представлений о прекрасном. Однако, возможно, что смысл этой деятельности был совершенно другим. Гипотеза, которую мы попытаемся исследовать, заключается в следующем, - в наши дни существуют в латентной форме некоторые формы деятельности, которые не относятся к искусству (как традиционному, так и актуальному), но мы, тем не менее, возьмем на себя смелость утверждать, что это есть прообраз нового творческого метода, не имеющего в своей основе рациональной эстетики. Таким архаичным практикам, как наскальные рисунки, наследует не современное европейское искусство, а совсем другая деятельность. Более конкретно мы обсудим такую практику позже, когда познакомимся с интерпретацией первобытного искусства Дональдом Прециози.

Античное искусство также послужит нам хорошим примером: ведь оно "вложено богами; и это не метафора (как, например, обращение к музам у новых поэтов), а подлинное убеждение"⁹¹. Лосев имеет в виду, что субъект творчества тогда отсутствовал, художник был нужен только для технической обработки материала. Напротив, в современном искусстве субъект чудовищно гипертрофирован, но одновременно мы знаем, что это искусство тоже "вложено богами", только богами симуляции, а роль субъекта ничтожна, и про его отсутствие не говорил только самый ленивый постструктуралист. Семиотика - один из основных инструментов современной философии, в том числе и философии искусства. Однако, исследуя нашу гипотезу, мы познакомимся с такой формой деятельности, которую нельзя будет интерпретировать с помощью уже ставшего традиционным семиотического аппарата. Если в рассуждениях Лосева заменить телесность на симуляцию, то неожиданно получится нечто совершенно актуальное. Теленок опять будет подходить к симулятивной корове (скажем, к рекламному бренду), чтобы, обманываясь, наслаждаться. "В результате всего этого в античной эстетике искусство совершенно не проанализировано как логическая категория, т.е. по своему смысловому содержанию", - говорит Лосев, и то же самое мы можем сказать про современное искусство.

Принято считать, что дать точное определение искусства невозможно. Оно так же не может быть определено, как не может быть назван по имени бог иудеев. Дело в том, что отнесение искусства к определенной области познания сильно сузит его возможности. Почему, собственно, оно относится только к области чувственного? Это вовсе не очевидно. Оно точно так же может быть практикой, в которой логика занимает существенное место (явно или неявно), или практикой с логикой наоборот, то есть с элементами безумия или принципом сломанной машины. Невозможность определения связана с тем, что как только мы попытаемся точно обозначить искусство, так неминуемо появляется противоречие, связанное с рационалистическим характером эстетики (и вообще европейской мысли). Искусство - это такая практика, в которой позволена внелогическая деятельность, но которая будет обязательно подвергнута рациональной интерпретации (и это тоже не определение, а фиксация особенности отношения эстетики к искусству). Поэтому если уж искусство кому-то/чему-то принадлежит, то не народу, а рационалистической философии.

Звездное небо и очувствление осознанного

Любое суждение обязательно содержит в себе элемент субъективности. Вопрос "а судьи кто?" не менее важен, чем само суждение. Аристотель поставил одну из важнейших для аксиологии проблем - о соотношении субъективной оценки и объективной ценности. С одной стороны, "вполне разумно, чтобы разные вещи казались ценными детям и мужам, дурным и добрым". С другой стороны, истинно ценным может являться только то, "что таково для добропорядочного". "Добродетель и добродетельный человек"⁹⁰ являются мерой истинной ценности. Таким образом, в античной философии суждения делились на два класса, принадлежащие добродетельным и недобродетельным людям. Достаточно было принять во внимание только хорошие и отсеять плохие, и все становилось на свои места. Правда, при этом нужно было предварительно вынести дополнительные суждения о судящих, - и тогда проблема мгновенно усложнялась. Впрочем, в благом Космосе древних прибегать к подобному релятивизму не имело никакого смысла: добродетель была очевидна и не нуждалась в философском суждении.

В средние века был сформулирован знаменитый принцип субъективности суждений. *De gustibus non est disputandum* - о вкусах не спорят. Но здесь эта проблема так же легко решалась: именно потому, что суждения субъективны и относительны, должен существовать абсолютный и объективный критерий Истины, Добра и Красоты, и это есть Бог. Когда же разделение способов познания стало необратимым, проблема субъекта оказалась необычайно острой. В наши дни она приобрела такой размах, что одновременно и утверждается полное отсутствие субъекта, и декларируется его гипертрофированное эго.

В определенный момент, вопреки средневековому тезису, стали спорить как о природе самого вкуса, так и о качестве субъекта, выносящего суждение. Начиная с XVII века, "вкус" начинает широко использоваться в художественной критике и философских построениях. Во многих европейских языках слово, обозначающее одно из пяти чувств, получило совершенно другое значение, и позже стало одним из важнейших понятий эстетики. Бальтасар Грасиан-и-Моралес первым использовал вкус как категорию и предложил нечто вроде свода моральных рекомендаций: вкус должен быть изысканным, ум - утонченным, суждения - основательными, желания - безупречными. Вкус бывает также дурным и ограниченным, но тогда он может быть подвергнут воспитанию. И один из инструментов такого воспитания - искусство. Это звучит почти как правила светского поведения, но самое интересное, что "вкус" у Грасиана - синтетическая способность оценить целое.

Итак, категория вкуса впервые была применена Грасианом, психологическая теория восприятия на основе удовольствия и неудовольствия принадлежит Августину, термин эстетика - Баумгартену, так что когда Кант занялся критикой способности суждения, ему не пришлось это делать на пустом месте. Кроме того, разработке теории эстетического вкуса способствовала сенсуалистская теория познания, которая своим происхождением обязана Локку, Дидро и другим авторам. Так что заслуга Канта в сложении эстетики, скорее, не в том, что он разработал ключевое понятие "суждение вкуса", а в том, что он последовательно и окончательно провел разделение различных способов познания. Причем их у него получилось даже не два, а три, по числу его "Критик". Но ведь и в античности было единство трех благ!

Кант определяет три подхода к миру. Первый - теоретический, созерцательный, путь чистого разума. Второй - практический, причем этимологический источник этого слова, греческое *praxis*, понимается не как абстрактное действие, а как поведение или поступок, подлежащие моральной оценке. Соответственно, этот подход призван решить этические проблемы. И, наконец, третий, эстетический, который в данном контексте представляет для нас особый интерес. Как и всегда, эстетика стоит на последнем месте. "Критика способности суждения" написана последней, а известнейшее высказывание Канта, - "Две вещи наполняют душу всегда новым и более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, - это звездное небо надо мною и моральный закон во мне"⁹³, - говорит о первых двух подходах, но

никак не о третьем. Вопреки распространенной интерпретации, в этой цитате нет никаких сантиментов и восторгов по поводу красоты того, что видишь безоблачной ночью, задрав голову. Звездное небо - это конкретная ссылка на математику и естественнонаучные законы Ньютона. Моральный закон - знаменитый категорический императив, основа практического разума.

Все три подхода разработаны для разума, который оказался абсолютно один, сам по себе, в бесконечном мироздании. Никакого звездного неба над ним нет, пока он не спросит сам себя, как оно, собственно, может существовать. Прежде того, как заняться чем либо конкретным, разум должен решить вопрос, как это конкретное возможно? Подобный вопрос должен быть задан по поводу всего, например, "как возможно чистое естествознание?" или "как вообще возможна математика?". Вопросание о возможности Кант называет трансцендентальным, а свои ответы - трансцендентальной теорией.

Как возможны вещи? - спрашивает разум, и приходит к выводу, что вещи - сами по себе, а он - сам по себе. Вещи - они "вещи-в-себе", и они вовсе не обязаны сообщать нам исчерпывающую информацию о своей сущности. Нашим чувствам доступны только явления, а "вещь-в-себе" не доступна ни разуму, ни чувствам. Как возможна наука? - спрашивает разум, и приходит к выводу, что наука возможна только в том случае, если к чувственным данным будет добавлено нечто, имеющее нечувственный характер, и это добавление Кант определяет как понимание (Verstand) и чистое созерцание. Таким образом, познание имеет два источника, эмпирический и априорный, а не один, как это было в сенсуалистских теориях познания, например, у Локка.

Соответственно возникает вопрос - являются ли этические и эстетические знания эмпирическими или априорными? Получен ли нравственный закон из опыта или он есть продукт чистого разума? Точно так же красота: является ли она имманентным свойством вещей или она есть априорное качество, приписываемое вещам разумом? Что касается нравственного закона, то такой вопрос решается Кантом однозначно, - это закон априорный, а не эмпирический, поскольку он не есть результат обобщения человеческого поведения. Он и не мог возникнуть эмпирически, так как касается того, что должно быть, а не того, что есть. Опыт не может дать нам пример морального поведения, так как, наблюдая чьи-либо действия, мы не можем установить, действует ли данный индивидуум по закону, или его поведение лишь внешне согласно с поведением, которое имело бы в качестве основы нравственный закон. Категорический императив, таким образом, выступает как некая идеальная конструкция разума, декларация собственной свободы при уважении свободы других, требование относиться ко всякому человеку как к цели, а не как к средству. Это состояние, к которому нужно стремиться, но которого нельзя достичь.

Отметим, что этика, как и религия, восходит к одному из компонентов распавшейся античной триады, - Добру. Разум и здесь активно пытается царствовать. Пример тому - развернутые мысли Канта по поводу схоластических доказательств существования Бога. Этические проблемы выходят за рамки нашего контекста, мы касаемся этой темы только затем, чтобы проиллюстрировать эстетические теории немецкого философа. Однако отметим, что его категорический императив был одной из идей, имевших далеко идущие последствия. Мы уже говорили, что Федоров испытывал к Канту нечто вроде любви-ненависти, и можно сказать, что трансцендентальная философия также имела гигантский шлейф непредсказуемых трансформаций. Нравственный закон участвовал во всех идеологиях, имевших целью изменить, улучшить, трансформировать мир. Кант между тем почивал в могиле, но не было мира праху его (как и праху Федорова). Французская революция с нравственной декларацией свободы, равенства, братства привела к термидору, а потом к длительной войне, и был момент, когда французская армия использовала склепы кенигсбергского кладбища как конюшню. В результате этого могила Канта была утеряна, потом найдена, и в XX веке нацистские идеологи подумывали о том, чтобы объявить череп Канта классическим арийским. Но то ли у них не дошли до этого руки, то ли происхождение философа оказалось не совсем арийским, но, как бы то ни было, ясно, что категорический императив не давал ему спокойно спать в могиле. А потом эта могила и вообще оказалась на территории другого государства, которое, однако, широко прославилось попыткой реализации утопических

идей.

Что касается вопроса, "как возможна красота?", то он оказался совсем не таким однозначным. Если в первых двух "Критиках" разум занимал довольно активную позицию, то в третьей - в каком-то смысле отдыхал от праведных трудов. Но это и понятно, - дело касалось удовольствия и наслаждения. Вещи же, наоборот, оживились, "вышли из себя", поскольку им было позволено разыгрывать наши познавательные способности в некоторой игре, которая воспринимается как эстетически приятное. Но разум, конечно же, не остался безучастным. Без разума Кант оставить удовольствие не мог: его обязательно надо судить. Европейскому сознанию вообще недоступно удовольствие без рефлексии.

Поскольку подразумевается, что суждение вкуса располагается вне пределов логики, разум должен изобрести некий специальный прием, он должен скрыть от самого себя, что это действие - рациональное. Во-первых, Кант предлагает считать, что прекрасное есть "незаинтересованное" удовольствие: "Для того чтобы выступать судьей в вопросах вкуса, надо быть совершенно незаинтересованным в существовании вещи, о которой идет речь, и испытывать к этому полное безразличие"⁹³. Во-вторых, разум выносит суждение не о самом предмете, а только о соответствующем представлении, то есть о том, что находится внутри собственно разума. Можно и вообще поменять направление суждения и считать объектом самого судящего: "возможность сказать, что предмет прекрасен, и доказать, что у меня есть вкус, связана не с тем, в чем я завишу от этого предмета, а с тем, что я делаю из этого представления в себе самом"⁹³. Предмет служит рассудку только поводом для того, чтобы судить о собственных качествах и способностях. После такого утверждения разуму следовало бы окончательно замкнуться и заняться логическими и эстетическими играми в пределах собственного пространства, но Кант ему этого не позволяет, поскольку, в-третьих, "прекрасное есть то, что без понятий представляется как предмет всеобщего благорасположения"⁹³. Последний принцип вроде бы вытекает из первого, поскольку, если человек незаинтересованно воспринимает нечто как приятное, то и от других следует ожидать такой же реакции. Свобода благорасположения дает основания допускать подобное благорасположение у каждого.

Человек, выносящий суждение вкуса, ожидает аналогичного суждения от других, и у него создается впечатление, что это логическое действие, посредством которого он (и другие) познают предмет. Но тогда красота есть свойство предмета. Между тем, говорит Кант, между логическими понятиями и удовольствием (или неудовольствием) нет связи, так как первые связаны с заинтересованностью, а вторые - от нее свободны. Отсюда делается вывод, что суждению вкуса присуща не "всеобщность, направленная на объекты", но "субъективная всеобщность". Кант имел в виду, что прекрасное субъективно, и его оценка не может быть доказана, однако суждение вкуса высказывается так, как если бы выражаемая в нём оценка имела общее для всех и необходимое значение.

"Субъективная всеобщность", так же как "всеобщее благорасположение" (или "всеобщее любование", как иногда переводят на русский "allgemeines Wohlgefallen"), дает нам замечательную возможность обнаружить красоту главного героя наших исследований, а именно симуляции. Своими исследованиями в "Критике способности суждения" Кант гениально предвосхитил ту точку зрения современной изощренной психологии, согласно которой границы идентификации собственного "Я" оказываются предельно суженными. Предпочтения, желания (как и собственное тело), скорее, принадлежат внешнему миру и являются продуктом "всеобщего", а не нашей воли. Что такое эта "субъективная всеобщность" как не симуляция, порожденная разумом, который давным-давно оторвался от мифологического сознания, создал метафору как инструмент познания и разделил Красоту, Добро и Истину на самостоятельные категории? Не случайно у Канта три "Критики" посвящены именно этим понятиям по отдельности.

Рассуждения из "Критики способности суждения" могут быть трансформированы таким образом: человек, выносящий суждение о симуляции, ожидает аналогичного суждения от других. И у него

также может сложиться впечатление, что этот "предмет" способен быть познанным с помощью логических понятий. Во времена Канта такие рассуждения не имели смысла, не было необходимости задавать вопрос - "как возможна симуляция?". "Приятное не может выражать ничего иного, чем соразмерность объекта познающим способностям"⁹³, - это утверждение совершенно не подходит к сегодняшнему миру, который вообще несоразмерен человеку. Только в наши дни стал онтологически существенным мир оторванных от референтов знаков - результат долгой работы чистого разума, который придумал столько звездного неба, этических законов и эстетических принципов, что потерял способность выносить суждения о созданном им хаосе.

Очень интересна также телеологическая интерпретация суждения вкуса. Кроме незаинтересованности, эстетическому суждению присуща еще и бесцельность. Произведение искусства целесообразно, но эта целесообразность не предписана художнику извне, она в нем самом. Получается, что красота, как и нравственный закон, - априорные продукты чистого разума, но одновременно продукт "субъективной всеобщности". Этот парадокс отражает противоречие между чувственным и логическим познанием. Красота существует в двух ипостасях - в понятиях и в "субъективной всеобщности". Возможно, именно ее неоднозначность объясняет тот факт, что красота отсутствует в известном высказывании, - звездное небо надо мной и нравственный закон во мне есть, а красоты нет.

Если Кант еще говорит о соразмерности человека миру, то Гегель декларирует обратное; он считает, что такое состояние было только в античности, а современный ему человек уже не соответствует продуктам своей деятельности. Его мысли о прозаичности общества, о разделении труда, о машинах в производстве, о деструктивности, о формальности государственных законов актуальны и в наши дни. Рациональность немецкой классической философии приобретает у Гегеля совершенно новую окраску: то, что было разъединено рассудочным мышлением (то есть все тот же античный триумvirат), может быть диалектически соединено. Такое соединение вроде бы создает условия для развития искусств, но, с другой стороны, "вся система жизненных отклонений удалась от гармонии". Так и получилось, что философ, который развил идеи Канта и превратил эстетику практически в то, что мы сегодня понимаем под этим термином, закрыл великую эпоху искусства и открыл не менее грандиозную эпоху рационалистической философии.

В самом начале "Лекций по эстетике"⁹⁴ Гегель вполне определенно называет предмет своего исследования - "философия искусства" - и так же определенно исключает из рассмотрения "прекрасное в природе". Он не сдержит обещания, природа тоже будет подвергнута эстетическому анализу, - правда с той оговоркой, что ее прекрасное "является лишь отражением красоты присущей духу". Такая позиция совершенно определенно указывает на источник красоты - "даже какая-нибудь плохонькая шальная фантазия, приходящая в голову человеку, стоит выше какого угодно произведения природы, ибо в такой фантазии все же присутствует духовность и свобода"⁹⁴. Что касается искусства, то наконец-то оно выходит на респектабельный уровень со времен отвергнувшего его Платона, - "искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы как раз наоборот, должны признать за произведениями искусства высшую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью"⁹⁴.

"Прекрасное есть идея как непосредственное единство понятия и его реальности"⁹⁴, - это тот критерий, которым разум пользуется для оценки собственного продукта. Неважно, назовем ли мы его вслед за философом сакральным мировым духом, или, более прозаично, эстетствующим разумом ("эстетствующий" означает лишь то, что Красота отделена от Истины, но разум использует эстетику как второстепенный инструмент в своих логических заключениях), - в любом случае он и есть творец симуляции. В принципе даже не важно, рассматриваем ли мы такого творца как абстрактную фигуру или персонифицируем его, отождествляя с Кантом, Гегелем, Федоровым, Баумгартеном etc.etc. Красота симуляции не есть имманентное ей качество, но есть свойство самого разума. Подобно тому как Гегель уважительно смотрел на искусство (уничижительно отзываясь о природе), мы можем смотреть на симуляцию, продукт разума, наслаждающегося красотой своего деяния.

Гегелевское единство понятия и реальности также очень хорошо соответствует нашей ключевой теме - если сотворенная симуляция тождественна представлению о реальности, у разума возникает чувство прекрасного. Тогда разум вообще может отвергнуть реальность за ненужностью. Пусть симуляция, которая считалась факультативной добавкой к природе, и будет основной реальностью, которая предоставлена нашему чувственному познанию. Если классическая эстетика занималась осознанием чувственного, то теперь нам предстоит осознание осознанного.

Немецкая классическая философия представляет тот период, когда окончательно было зафиксировано разделение трех античных компонентов благого и был установлен примат разума. После этого человек смог разобрать мироздание буквально до винтика и создать рациональную науку, которой кажется, что мир очень хорошо объяснен, что он функционирует как машина с ладно пригнанными друг к другу деталями. Однако в процессе этого эксперимента был создан параллельный мир симуляции. "Рацио" хорошо работало в процессе создания машины и так же успешно ее эксплуатирует, но очень плохо объясняет свой побочный и невидимый продукт - симуляцию. И теперь единственная возможность войти с ней в контакт - применить чувственное познание. При этом достаточно очевидно, что чувства будут нас обманывать. Этот парадокс разрешается гегелевским единством, но не понятия и реальности, а представления и симуляции. Поскольку последняя является абсолютно эклектичным соединением всех возможных продуктов разума, то и представление должно быть соединением всех придуманных методов. В частности, мы можем позаимствовать у Канта эстетическое суждение и применить его к субъективной всеобщности симуляции. Или воспользоваться некой древней универсальной практикой общения с природой, существовавшей до метафоры и даже до мифа, поскольку, раз объектом у нас является все, то инструменты в нашем арсенале должны быть - все, придуманные за историю человечества.

Верификация химер. Зоны и сталкеры.

Рождение эстетики в момент становления рационалистической философии было для нас столь важным моментом, что мы уделили ему пристальное внимание. Переходя сразу после этого к современности, мы оставляем позади огромное количество философских и искусствоведческих идей, но, с другой стороны, у нас нет задачи хронологического перечисления всех эстетических концепций.

Проблемы качества восприятия и суждения вкуса выглядят довольно архаичными по сравнению с той эстетикой, которая считается актуальной сегодня и которую, скорее, следует называть антиэстетикой. Одним из авторов, выдвинувшим соответствующие тезисы, является теоретик и практик концептуализма Джозеф Кошут. Его самое известное художественное произведение называется "Искусство как идея как идея" и представляет собой репродукции энциклопедических страниц со словарной статьей "Art". Вспомним в связи с этим высказывание Гегеля: "Мы назвали прекрасное идеей прекрасного. Это нужно понимать именно так, что само прекрасное должно быть постигнуто как идея, и при том, как идея в некоторой определенной форме, как идеал"⁹⁴.

Гегель играет важную роль в ключевой статье Кошута "Искусство после философии и после"⁹⁵, написанной в 1969 году. С одной стороны, Гегель - автор двух критикуемых автором концепций, - наступления века философии после века искусства и превращения философии в историю философии: "Результатом влияния Гегеля оказалось то, что большинство современных философов на самом деле весьма немногим отличаются от историков философии. Это своего рода библиотекари Истины. Складывается впечатление, что сказать больше нечего"⁹⁵. Но, с другой стороны, многие высказывания Кошута восходят к гегелевским по форме и по духу. Например, уже упомянутое "идея как идея", а также ключевая концепция, являющаяся негатив гегелевского

утверждения - наступление века искусства после века философии. Основная идея Кошута заключается в том, что философия неспособна более выполнять когнитивно-методологическую функцию, и основная причина этого - старый спор рационализма и сенсуализма, зашедший в окончательный тупик. Эту функцию теперь призвано выполнять искусство, но не всякое, а именно концептуальное. Целых два (вместо обещанного Гегелем одного) века торжества рационалистической философии завершились, но не возвращением к традиционному, а наступлением века нового искусства. Кстати, мы уже приводили цитату Бориса Гройса, который говорил о передаче некой важной функции от философии к искусству, "если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменивший традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана"⁷⁹. Правда, вряд ли можно утверждать, что сталинский террор имел когнитивно-методологическую функцию.

В представлении Кошута искусство для выполнения своей новой мессианской роли должно быть соответственно предуготовлено. Новое искусство нужно лишить двух главных особенностей предшествующей ему классической версии. Первую из них автор называет "морфология". Под этим термином понимается очевидный для классики, а в концептуальном искусстве весьма сомнительный принцип обязательного воплощения замысла художника в материале, - "физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство - это сила идеи, а не материала".

Вторая особенность - некритически установленная связь искусства и эстетики как учения о красоте. Претензия автора заключается в следующем: поскольку эстетика призвана "заниматься мнениями о восприятии мира вообще", то совершенно необходимо возникают критерии качества восприятия (красота, вкус). Соответственно, классическая философия была призвана обсуждать классическое искусство: "В прошлом одним из ответвлений функции искусства была ценность последнего в качестве украшения (декорации). Поэтому любая разновидность философии, имевшая дело с "красотой" (а, следовательно, и со вкусом), неминуемо была вынуждена обсуждать и искусство. Из такой "привычки" возникло представление о наличии концептуальной связи искусства и эстетики, что не соответствует истине"⁹⁵.

По мнению Кошута, концептуальное искусство не подвластно более философии, наоборот, оно гораздо лучше умеет поставить и решить когнитивные и методологические задачи. Зафиксировав несостоятельность философии как инструмента познания, концептуальное искусство декларирует свое право на синтетическую деятельность одновременно и в интеллектуальной области, и в чувственной.

Однако можно ли считать, что концептуальное искусство преодолело противостояние рационализма и сенсуализма и вышло на совершенно иной уровень познания? Выясняется, что хоронить рационализм преждевременно. Во-первых, Кошут в своих идеях отталкивается от идей логического позитивизма (в частности, Канта и Витгенштейна). Во-вторых, концептуализм, по сути, является рационалистической практикой, в которой разум выполняет сразу две роли, - и свою собственную, и роль чувства. Таким образом, противоречие между способами познания решается простым запретом одного из них.

Во время своего визита в Москву в 2005-м году Джозеф Кошут, отвечая на вопрос, нет ли связи между концептуальным искусством и средневековым концептуализмом, сказал (весьма концептуально), что никогда не задумывался над этим вопросом. Но концептуализм как ветвь номинализма был философским течением, к которому - как к источнику - вполне можно привести теорию Кошута. В соответствии с установками номинализма, слово есть знак вещи и ничего более, оно конвенционально. Реализм утверждает обратное: слово содержит в себе мистическую суть вещи. С одной стороны, концептуализм Кошута пытается быть синтетической практикой, которая выходит за пределы оппозиционных философских течений, но с другой - парадоксы и противоречия сохраняются здесь в полной мере. Идея как идея - это одновременно и номиналистский знак, и что-то вроде религиозной интерпретации рационалистической философии, вырожденной в иконографию, мистическая сущность явления.

Вылечил ли Кошут искусство (и философию) от болезни? Скорее, наоборот, проблем только прибавилось. Поскольку тезис о необходимости критерия качества чувственного восприятия был вообще отвергнут, разум в искусстве сыграл роль хищника в курятнике, который убивает все живое, - даже то, что не может съесть.

Противоречие между логическим и чувственным познанием, известное еще со времен античности, развивалось с большей или меньшей интенсивностью на протяжении истории, до тех пор, пока в наши дни постмодернизм не перевел его в совершенно другую плоскость. Оказалось, что нельзя больше верить ни разуму, ни чувствам. Наши ощущения - такие же химеры, как и рациональные суждения. При этом позитивистская философия и наука никак не пострадали, - там, где декларировано методологическое бесконфликтное содружество ощущений и логики, ничего экстраординарного случиться не может. Зато в искусстве, которое для Гегеля было способом верификации чувственного посредством разума, произошли огромные изменения. Модернистская эпоха начала эти изменения с того, что мимесис Платона и Аристотеля в качестве основного метода искусства оказался изгнан. Подобие образа своему референту перестало быть актуальным. Постмодернизм подверг сомнению существование референта и перенес интерес на саму референцию. Семиотика, наука о соотношении знака и объекта реального мира, становится главным инструментом постмодернистских философов и художников. Знаки не репрезентируют реальность, но в их постоянном мельтешении есть что-то завораживающее. Бодрийяр считает это злом, но, тем не менее, многократно описанную разными авторами пресловутую проблему референции можно охарактеризовать как кантовское "всеобщее любование" хороводом симулякров.

Постмодернистская эстетика в корне отличается от классической. Раньше субъект имел право вынести суждение вкуса по поводу любой действительности, но в постмодернизме существование как субъекта, так и реальности подвергнуто довольно сильному сомнению, поэтому эстетика целиком сводится к проблеме референции и репрезентации. Это привело к тому, что из поля интересов искусства чувственное исчезло вообще, а его место заняла "инженерная" проблема, - как именно функционирует семиотический механизм.

Первым эстетический аспект этой проблемы описал Лиотар. Произведение искусства не изображает событие, а отсылает к неизобразимому и непредставимому. Задача искусства - не производство реальности, а проникновение в ту область, которую вообще нельзя помыслить. "Нерепрезентативная эстетика" Лиотара противопоставлена модели репрезентации, которая после Гегеля утвердилась в искусствоведении и в философии. Возвышенное, о котором говорил Кант, у Лиотара превращается в стремление к тому, что нельзя представить и помыслить⁹⁶.

Бодрийяр - наиболее яркий представитель постмодернистской эсхатологии. Любое описываемое им явление обычно сопровождается эмоционально мрачным комментарием. Перечень унылых эпитетов Бодрийяра довольно внушителен, - прозрачность зла, стагис и бессилие искусства, избыток и угасание реальности и т.д. Что касается искусства, то Бодрийяр видит главный симптом его гибели в неспособности создавать новые формы (хотя внушительная часть современного искусства от формы вообще отказалась). Звучит тема злокачественных метастаз: "Как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно прекратит свое существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе"⁹⁷.

Бодрийяр вообще, скорее, не постмодернистский философ, а классический, но такой, которому открылись глаза на современные явления. Например, его тезис о смерти искусства связан с тем, что классическая модель репрезентации не работает в современном мире. Процесс отражения реальности превратился в производство симулякров, которые только искажают реальность. Искусство вступило в трансэстетическое поле симуляций.

Особые переживания Бодрийяра связаны с технологичностью искусства, в результате чего у него появляются новые негативные особенности. Для художественного творчества больше не требуются ни вдохновение, ни интуиция, ни воображение; все это можно заменить программированием, а машина способна воспроизвести любые возможные формы. Искусство не является более священной ценностью. Нет больше искусства как проникновения в ирреальное и трансцендентное. Искусство превратилось в искусственность и технологичность, которые покоятся в самом сердце реальности. Но поскольку реальности больше нет, то нет и искусства.

Классический мимесис в постмодернизме не был отвергнут окончательно, но подвергся внушительной трансформации. Деррида превратил его в "миметологизм", подразумевающий "разнесение" текста и того, что лежит за его пределами и классифицируется как реальность. Проблема репрезентации сводится к коллажу, который описывает соотношение реальности с текстом, а также является художественным методом. Деррида не испытывает мрачных переживаний по поводу технологичности искусства, как это свойственно Бодрийяру. "Миметологическая" революция в репрезентации трансформировала визуальные методы. Например, фотография - еще одна модель репрезентации, которая может быть описана в терминах коллажа. Последний понимается как неопределенное прочтение, мерцание между присутствием и отсутствием. Одна из главных тем Деррида - "это структура и движение, которые уже не поддаются осмыслению на основе оппозиции присутствие/отсутствие. Разнесение - это систематическая игра различий, следов различий, размещения, через которые элементы соотносятся один с другим"⁹⁸.

Искусство с благодарностью восприняло высказывания теоретиков. Если в традиционной форме оно занималось рефлексивным анализом чувственного переживания, то в актуальной получило возможность превратиться в совершенно новый инструмент познания. Вместо кистей и красок художнику потребовался скальпель хирурга. Иногда в переносном смысле, как инструмент для вскрытия социальных проблем, а иногда в буквальном, - для членовредительства во время радикальных перформансов. Правда, радикальные методы были характерны для искусства модернизма, а в постмодернистскую эпоху следовало ожидать более спокойных форм. Сама теория декларировала плюралистичность и внимание к потребностям зрителя (как это было описано у Чарльза Дженкса). На наш взгляд, к радикализму привели несколько теоретических позиций, причем спорным было либо само высказывание, либо его трактовка. Предложение Кошута, - искусству заменить философию, - дало художнику возможность трактовать свои действия как элементы новой модели познания, не подверженные философской критике. Ролан Барт описал фигуру мифолога, способного вскрыть миф, рассмотреть, как он устроен, и сделать его ручным и безопасным. Жак Деррида предложил деконструкцию, которая была воспринята художниками как метод, превращающий мир в удобные для игры кубики, - разобрал и собрал, как тебе захотелось. Бодрийяр заявил об имплозии масс, то есть о том, что окружающий мир инертен и неподвижен и даже самые мощные действия поглощаются вязкой средой.

Барт через 15 лет после книги "Мифологии" отказался от своего мнения и сказал, что миф развенчать невозможно, поскольку любое изобретенное против него оружие миф обращает в свою пользу, мифологизирует его. Но, несмотря на это, нет такого теоретика или практика, который не попробовал бы развенчать некий миф. Необычайно популярная тема - способность актуального искусства проникать в такие области, которые неподвластны традиционному. Искусство якобы умеет занимать позицию, внешнюю по отношению к мифу, деконструировать его. Это привело к положению, напоминающему об известном фильме Тарковского ("Сталкер"), источником для сюжета которого послужила не менее известная повесть Стругацких ("Пикник на обочине"). Художник представляет собой фигуру сталкера, якобы способного проникнуть в зону мифа. Он словно обещает зрителю, заблудившемуся в зоне мифа, вывести его на свободу. В этом случае он походит на сталкера Тарковского, для которого зона - область неизвестного и неструктурированного; для героев характерна растерянность и обреченность, а разговор идет о невозможности исполнения желания, которое даже и сформулировать трудно. Но, как правило, все гораздо проще, и художник похож на сталкера Стругацких, который, предварительно съев

русский "боржч", деловито тащит "хабар" из зоны, - "ведьмин студень", "сучьи погребушки", "полные пустышки". Актуальный художник - тот, кто знает тайную лазейку в пространство симулированного, может оттуда что-то вытащить и выставить (от слова "выставка") на всеобщее обозрение. Этот термин опять возвращает нас к теме проникновения в область мифа - путешественник (Миклухо-Маклай) отправился к папуасам, которые живут по непонятным законам, научил их уму-разуму (в понимании Канта-Гегеля-Кошута), потом вернулся в цивилизованную столицу и в этнографическом музее устроил выставку, - орудия труда, костюмы и даже один живой абориген.

Другое постмодернистское понятие, а именно кризис репрезентации, означает потерю знаком связи с референтом. Тем самым репрезентация лишается своей конституциональной функции, ведь ее призвание - соотнести знак с неким реальным объектом. Презентация, в отличие от репрезентации, требует присутствия или наличия объекта. Если пантеистическое сознание наделяло явление природы душой, то они (душа и явление) всегда были вместе. Душа реки - непосредственно в реке, душа дерева - в дереве. Только в эпоху развитого метафорического мышления наяды и дриады будут водить хороводы на зеленых лужайках. Репрезентация возникает в том случае, когда в момент представления объекта сам этот объект отсутствует. В соответствии с кризисом репрезентации произведение искусства также утрачивает связь с внешним миром, оно самореферентно, в лучшем случае указывает на другие симулятивные объекты. И здесь можно отметить интересную особенность современного разговорного "художественного" языка. Актуальный художник часто "репрезентирует" свою выставку и самого себя, что на деле означает как раз презентацию, - вот я и мое произведение. Это не соотнесение знака с объектом, а маркетинговый и рекламный ход, - вечеринка с напитками и бутербродами по поводу выставки. Но такое употребление слова "репрезентация" - не просто терминологическая ошибка, а попытка удержаться в ситуации конкретного авторства и собственной уникальности в мире с потерянным смыслом. Модная тема "художник как произведение" отсылает нас к мифологическому сознанию, в котором субъект не отделяет себя от познаваемого мира. Несмотря на торжественно декларируемую саморефлексию, актуальный художник по сути - тот самый живой абориген, выставляемый на всеобщее обозрение среди найденных фрагментов мифов. Сам же путешественник Миклухо-Маклай, организатор этнографической экспозиции, хорошо спрятан и не может быть персонифицирован, это все та же вездесущая симуляция.

Бодрийеровская тема имплозии среды нашла в актуальном искусстве широкую поддержку. Но, в отличие от самого Бодрийера, который говорил об этом как о непреодолимом зле, актуальные художники решили увеличивать радикальность действий (несмотря на предсказание, что они все равно утонут в имплозии). Иногда недостаток мощности пытались компенсировать повторяемостью как отдельных перформансов, так и целых направлений. Так московский радикализм 90-х почти идентично воспроизводил венский акционизм 60-х (Нитч, Шварцкоглер), отчасти по незнанию, отчасти из-за необходимости отработать свою закомплексованность перед Западом. Публичная мастурбация или дефекация были буквально психологическими лечебными процедурами для фрустрированных художников 90-х. Квинтэссенцией радикального перформанса стало утверждение композитора Штокхаузена о том, что падающие небоскребы в Нью-Йорке 11 сентября - "величайшее произведение искусства", после которого уже ничего лучше нельзя будет создать. Несмотря на то, что Штокхаузен был осужден общественностью, его высказывание в некоторой степени вылечило актуальное искусство: радикальные перформансы практически исчезли. Правда, и в современной философии есть аналогичное стремление. Философ, потерявший возможность произвести адекватный современной ситуации текст (о чем говорил Кошут), склонен к прямому действию, перформансу. Но напомним, что этот термин, в общем-то тождественный в английском языке (из которого он и пришел) театральному представлению, стоит рядом с грамматической формой "перформатив", которую Ролан Барт интерпретирует как некоторое высказывание, в котором нет ничего, кроме самого высказывания. Это как фраза при регистрации брака - "объявляю вас мужем и женой", - которая фиксирует некоторое состояние, но при этом вряд ли ее можно рассматривать как инструмент познания. Так и современные радикальные перформансисты - применяя свой инструмент, они всего лишь

каждый раз убеждаются в бесконечной импловивности окружающего мира. Все это еще раз подтверждает: и философия и искусство находятся в глубоком кризисе и заняты они обменом бессилием.

Однако отметим, что наша критика актуального искусства совершенно не означает декларации возврата к традиции. Неоконсерватизм - еще более порочная позиция, которая способна только усугубить проблемы. Для того, чтобы предложить совершенно другое решение, обратимся к автору своеобразной эстетической теории из пропущенного нами исторического периода между Гегелем и Кошутом.

Эстетические отношения искусства к симуляции

Николай Чернышевский, теперь осмеянный, отвергаемый и презираемый, тоже был активным критиком Гегеля, хотя к прогрессивному и актуальному Кошуту он не имеет, на первый взгляд, никакого отношения. Тем не менее Чернышевский считался когда-то глашатаем прогресса, а его диссертация "Эстетические отношения искусства к действительности"⁹⁹ - наиболее актуальной теорией прекрасного.

Эстетические взгляды Гегеля (как они цитируются в диссертации Чернышевского), - "прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашею фантазиею ... прекрасное создается нашею фантазиею, а в действительности истинно прекрасного нет ... искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности ... прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности"⁹⁸, настойчиво отвергаются и взамен этого предлагается знаменитая формула: "прекрасное есть жизнь"⁹⁹.

Суть претензий Чернышевского к эстетике Гегеля заключается в том, что прекрасное не есть эфемерная идея, оно - вполне конкретный продукт, содержащийся в "действительности". Прекрасное как полезное ископаемое, которое появилось непонятно откуда, оно просто есть и было всегда. Оно необычайно похоже на тот химический краситель, который Ленин добывал из каменного угля. В этом контексте кантовское сомнение, является ли красота имманентным свойством вещей, неуместно.

Красота у Чернышевского понимается как объективное качество действительности (жизни, природы), но при внимательном рассмотрении она как раз и является неким субъективным мнением, которое выглядит довольно непрезентабельно в глазах сегодняшних борцов за политическую корректность или за экологическую целесообразность. Споря с гегелевским утверждением "прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа"⁹⁹, автор применяет к красоте свой знаменитый прием полезности, утилитарности, утильности. Прекрасен "высокий, прямой, густой, одним словом, превосходный лес, ... роза прекрасна, но только "хорошая", свежая, неоципанная роза...", но "о большей части амфибий" так не скажешь, "чем лучше для естествоиспытателя животное такой породы, т.е. чем полнее выражается в нем его идея, тем оно некрасивее с эстетической точки зрения. Чем лучше в своем роде болото, тем хуже оно в эстетическом отношении". Такое утверждение способно довести до истерики современных ландшафтных дизайнеров, но дело даже не в этом. Чернышевский, настаивающий на объективной красоте как на имманентном свойстве природы в целом и ее частей, по сути, применяет к ней некоторую (весьма спорную) идею красоты и наделяет одни природные объекты качеством прекрасного, а другим в этом отказывает. Этот факт особенно сильно проявляется в разделении природы на буквально плохое и хорошее. Болото не просто некрасивое, оно "хуже в эстетическом отношении". Эстетические взгляды Чернышевского основаны на довольно примитивном антропоцентризме. Поэтому все, что хоть как-нибудь похоже на человека - хорошее, а что не похоже - плохое: "Формы крокодила, ящерицы, черепахи напоминают млекопитающих

животных, но в уродливом, искаженном, нелепом виде; потому ящерица, черепаха отвратительны. В лягушке к неприятности форм присоединяется еще то, что это животное покрыто холодной слизью, какою бывает покрыт труп; от этого лягушка делается еще отвратительнее"⁹⁹. То, что красота подменяется пользой, целесообразностью и соответствием представлениям человека, есть взгляд довольно нелепый с современной точки зрения (но, тем не менее, соответствующий эпохе становления модернизма).

Чернышевский - автор еще одной рационалистической идеи, страстно любимой Лениным, - хрестоматийного доказательства существования объективной реальности способом совместного рассматривания одного дерева двумя наблюдателями (о чем мы уже упоминали в главе "Параноидальная интродукция"). Это же очевидно, говорил Чернышевский, - дерево просто обязано существовать, раз его изображение есть на дне глазного яблока сразу у двух людей. Такая философия не сомневается в существовании реальности, и поэтому в ней эстетическое начинается с полезного. Чернышевский понимает искусство весьма утилитарно; не зря Набоков смеялся над его практическим (чуть ли не порнографическим) отношением к женским портретам. Точно так же известный спор Тургенева с Чернышевским можно свести к лапидарному лозунгу: барину - красивое, мужику - практичное.

А что же искусство, которое призвано иметь отношение к действительности? Его функция декларируется таким высказыванием: "из определения "прекрасное есть жизнь" будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством"⁹⁹. Понятно, что если прекрасное добывается из природы как полезное ископаемое, то искусство будет выполнять весьма скромную роль. В худшем случае оно понимается как некая практика, производящая фальшивые ценности. В лучшем - представляет собой нечто типа небольшого отдела на горно-обогатительном комбинате, который следит за точностью исполнения технологических правил добычи прекрасного. Это даже не мимесис, подразумевающий творческую составляющую, а процесс, регламентированный предписаниями партийной ячейки комбината: 1) приближение искусства к жизни и подчинение его её требованиям, 2) прекрасное в искусстве есть воспроизведение прекрасного в жизни, 3) это воспроизведение имеет большое воспитательное значение, нацеливает на преобразование общества в плане демократии и гуманизма.

Тот факт, что гуманистические идеи основателей модернизма имели весьма антигуманистические последствия, не очень сейчас важен. Попробуем сравнить два эстетических манифеста, Кошута и Чернышевского. На первый взгляд, "Эстетические отношения искусства к действительности" никакой связи с концептуальным искусством не имеют. Общее у двух текстов только то, что каждый из них начинается с критики Гегеля и каждый из них положил начало целой эпохе в развитии искусства и эстетики (кроме того, и каждую из этих эпох с равным успехом можно считать не развитием, а деградацией). Очевидно, что позиция Чернышевского является продуктом рационалистической философии. Кошут, который говорит о кризисе философии, выраженном в противостоянии рационализма и сенсуализма, а также отвергает эстетику как основу искусства, казалось бы, выходит на совершенно другой уровень, и, тем не менее, оказывается, что концептуальное искусство есть практика, продолжающая идеи рационализма. Это еще одна попытка разума освоить до сих пор ему неподвластное.

Попробуем определить совершенно новый подход, а для этого позаимствуем инструменты не у прогрессивного Кошута, а у реакционного Чернышевского. Правда, возьмем мы только формальные приемы, а к его конкретным взглядам никого пиетета испытывать не будем. Например, упомянутое доказательство существования объективной реальности нелепо, но для доказательства существования симуляции как онтологического фактора вполне подходит. Раз двое или несколько человек воспринимают, чувствуют одно и то же, что на самом деле является симулятивной природой (иногда только этим совместным наблюдением и созданной), то симуляция вполне имеет право быть отнесенной к наиболее общим основам мироздания. Она даже обладает тем качеством, которое принадлежало только реальности, - an sich, в себе, - и так

же, как и реальность, становится непознаваемой в своей сущности.

Второй подход мы возьмем непосредственно из названия диссертации Чернышевского. Попытаемся сконструировать эстетическое отношение искусства к симуляции. Только эстетику будем понимать не как рационалистическую оценку качества вкуса, а как практику совместного восприятия, - то, что у Канта называлось "совместным любованием". Эта совместность - та же самая, что и у Чернышевского в примере с двумя наблюдателями (только Канту эта совместность нужна для определения эстетического, а Чернышевскому - для доказательства существования объективной реальности). Нам же "субъективная всеобщность" нужна для определения симуляции как индуктивного явления. Симуляция - совместное восприятие, не объяснимое умом. Качество этого восприятия можно назвать красотой. Хотя это совершенно не та красота, с помощью которой оценивают реальные вещи и произведения традиционного искусства.

Способно ли искусство познавать симуляцию? На первый взгляд - нет, ведь оно и есть один из инструментов производства симуляции. Но может быть, некая совершенно особая его форма способна выполнить эту когнитивную задачу? Возможно, это будет не традиционное, и даже не актуальное искусство, а некоторая архаичная практика, совершенно незнакомая современным художникам. Историки искусства обычно считают такие практики предтечей искусства в современном понимании, но мы будем придерживаться другой точки зрения, в частности, изложенной Дональдом Прециози, который рассказал о некоторой доисторической творческой деятельности.

Претензии к традиционному искусству справедливы. Ведь критика его "морфологии" со стороны Кошута была не чужда уже и Гегелю, который говорил, что "искусство ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов. Ибо как раз вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием"⁹⁴. Но и актуальное искусство (в том числе и концептуальное) по-прежнему не может выполнить своих когнитивно-методологических функций, поскольку всего лишь занимается производством знака. Собственно, этот упрек можно адресовать и традиционному искусству. Обе формы есть два огромных семиотических производства. В традиционном считается, что созданный продукт должен точно соответствовать образцу, то есть природе, жизни, реальности (или быть просто добытым из него). В актуальном - кризис перепроизводства знаков привел к утонченной семиотической игре. Между тем существует довольно мощная симулятивная "жизнь" и к ней еще совершенно не выработано "отношение" (закавыченные слова даны в понимании Чернышевского, который умел построить эстетические отношения к действительности). Эта жизнь и есть продукт семиотической игры, ведь сама симуляция по определению представляет собой преобладание мира самореферентных знаков над миром реального. И мы пока находимся в этой симуляции и ничего в ней не различаем, приблизительно как античные греки, которые еще не разделили Истину и Красоту и поэтому у них невозможно искусство в нашем понимании. И у нас также красота симуляции не отделена от истины симуляции.

Первобытное искусство имело свое до-эстетическое отношение к реальности. Нам теперь тоже нужно некое до-эстетическое отношение до-искусства к симуляции. Кроме того, оно должно быть до-семиотическим, искусством до знака. Соответственно, то, что предлагается, есть некое несемиотическое отношение к семиотической среде. Разрешить этот парадокс мы сможем позже, когда займемся семиотикой. А пока рассмотрим, что мы, собственно, понимаем под до-искусством.

Скромные концепции

Дональд Прециози написал книгу со странным названием, - "Rethinking Art History. Coy

Science"100. Английское "soy" - робкий, застенчивый, стеснительный, сдержанный. Профессор истории искусств Калифорнийского университета очень осторожен. Сделав очередной шаг в переосмысливании истории искусства, он тут же оценивает скромность данного шага. Прециози - постмодернистский автор, и это накладывает на него особую ответственность перед возможностью занять какую-либо тоталитарную, европоцентристскую или любую "центристскую" позицию. С этим и связана осторожность.

Для нас наиболее интересна его интерпретация происхождения и начала изобразительного искусства. В любом учебнике по истории искусства назовут таким началом наскальную живопись первобытных людей. И в большинстве научных работ на эту тему подобные изображения будут считаться древним источником современных эстетических практик. Прециози приводит концепцию французского археолога и этнографа Леруа-Гурана, который применил к наскальным изображениям лингвистический структурный анализ. Каждый элемент наскальной живописи рассматривался как структурная единица общего текста. Леруа-Гуран сделал следующий вывод: пещерный изобразительный "текст" построен на основе принципа бинарной оппозиции, например, животных и людей, мужского и женского и так далее. Если женщины занимают центр композиции, то мужчины размещаются на периферии, а бизоны не могут появляться там, где есть лошади.

В результате мир первобытного человека сделался кристально ясным и чистым для современного исследователя, воспитанного на концепциях Леви-Стросса. Древнее общество, создавшее совершенное искусство, предстало гедонистическим и социально гармоничным. А само искусство - однородным и целостным. Чувственное и, в частности, зрительное восприятие у древних предполагается таким же, как и в европейской классической культуре. Такая социальная утопия изображает верхний палеолит как земной рай с развитым эстетическим представлением.

Прециози упоминает и другую концепцию наскальной живописи, которая принадлежит американскому археологу Александру Маршаку. Согласно его гипотезе, у такого изображения не должно было быть зрителя, оно вообще не было рассчитано на разглядывание. Оно, собственно, не могло быть произведено, то есть завершено. Это было сложное и длительное действие. Его создатели и не предполагали, что на такое изображение можно смотреть так, как мы смотрим на картины в музеях. Прециози называет такое действие "мультимодальным перформансом"100. Субъекту-зрителю не противопоставляется отдельный от него самостоятельный объект (произведение искусства), более того, субъект-автор также не отделен от действия. В наскальной живописи нет образа, который несет смысл, и нет знака, который репрезентирует референт. Мультимодальный перформанс представляет собой поведение, деятельность, и смысл и реальность - в самой этой деятельности, а не вне нее.

Европейское сознание автоматически экстраполирует свои устойчивые оппозиции (субъект-объект, зритель-произведение) в доисторическое общество и придает его искусству семиотическую структуру. Между тем пещерное изображение представляло собой, как правило, что-то типа дневника, календаря, в котором фиксировались различные состояния (Прециози употребляет термин "динамический комплекс"100). У изображения не было одного автора, это были разные люди, в том числе это могли быть люди разных и далеко отстоящих друг от друга поколений. Доказывая, что динамический комплекс не является ни знаковым, ни образным, Прециози приводит пример записи фаз луны одновременно с помощью двух систем, одна из них - пиктографическая, другая - с помощью параллельных насечек разной длины (условно скажем, цифр). Это говорит о том, что "динамический комплекс" не являлся эстетическим сообщением с образами и знаками, созданными художником. Наскальные изображения - не объекты, предназначенные для рассматривания внешним субъектом, а "инструменты в оркестровке культурной жизни"100.

Пещерная живопись не является началом европейского традиционного искусства, - такой вывод делает Прециози из исследований Маршака. В противном случае искусство было бы вполне

определенной конструкцией, которая развивалась бы по направлению к своей окончательной самоидентификации. Как считает Прециози, представление о том, что нечто может быть тождественно самому себе и может обрести себя в развитии, есть представление идеалистическое, теологическое и эссенциалистское (большую часть книги занимает описание противостояния Локка и эссенциалистов, повлиявшего на историю искусства). Этот постмодернистский тезис позволяет нам увидеть то, что раньше было скрыто классической однозначностью: наскальные рисунки и традиционное европейское искусство - это совершенно разные практики, преследующие различные цели.

Как мы уже говорили, искусство в современном понимании есть мощный инструмент производства симуляции, в то время как "динамические комплексы" и "мультимодальные перформансы" древних есть сама "жизнь" (кавычки опять-таки употреблены по методу Чернышевского). Это есть способ общения с реальностью без знаковой системы. Это есть деятельность, из которой гораздо позже произойдут знаки. И гораздо позже разум начнет активно производить симуляцию.

Именно такая практика и может стать современным творческим методом. Обратим внимание, что в нем совершенно отсутствует эстетика как рациональное суждение вкуса. Зато в нем необычайно важно эстетическое как чувственное. Причем здесь имеется в виду восприятие без посредства знака, без семиотической прослойки между человеком и реальностью. В описании такого творческого метода нам очень помогут наши наблюдения в предыдущих главах. Все эти полеты в космос, попытки воскрешения мертвых и грандиозные постройки мы рассматривали не случайно, но как прообраз современного творческого метода, адекватному не классической реальности, а миру симуляции.

По аналогии со скромной наукой Прециози, такой метод также должен быть назван скромным. Употребим и такое понятие, как толерантность. Например, Кошут осуждал Гегеля за то, что тот уничтожил философию историцизмом. Но для нашего метода и историцизм Гегеля, и концептуализм Кошута являются одинаково важными. Эти два взгляда, как и многие другие, являются равноправными элементами мира симуляции, созданной разумом. Гегель как раз и предложил способ скромного существования, в котором все, что было, все, что известно, укладывается в систему. Прециози, в свою очередь, высказывал типичное постмодернистское осуждение архива как примера из ряда "центризмов", - логоцентризм, теоцентризм и т.д. Но и эта позиция нам важна. Еще раз повторим тезис - поскольку мир симуляции содержит в себе все многообразие идей разума, то и творческий метод должен учитывать все эти идеи.

Отделение разума от ощущений (в поэтическом смысле - развод Истины и Красоты) привело к тому, что разум произвел симуляцию и не может с ней справиться. Разум всегда сомневался, не есть ли чувственное восприятие обман? И для того, чтобы это проверить, создал новый симулятивный мир, который также может быть воспринят чувствами и который еще более подтверждает сомнения разума. Для того, чтобы верифицировать чувства, разум всегда создавал какие-либо критерии оценки. Таковой и является красота. Кстати, в новейшее время ее противоположность, безобразное, также является критерием истинности окружающего мира.

В определенной степени идея творческого метода заключается в том, чтобы вернуться в Космос (не летать в него, а именно вернуться). Правда, это будет не гармоничный Космос, а свалка истории, свалка продуктов философских рассуждений и всяких видов деятельности, несоразмерная человеку. Это будет уже не античный мир Красоты, Добра и Истины, а наш - мир после оргии, оскверненный экологически, с выжженным мертвым лесом мировых деревьев и хороводом симулякров ("как утренняя метель употребленных бумажек, видных пассажиру американского экспресса в заднее наблюдательное окно последнего вагона, за которым они выются"101, как говорил Набоков). И тем не менее, если мы поставим утопическую задачу уничтожения симуляции, и выполним ее успешно, то у нас не останется вообще ничего (не зря у Жижека есть выражение - "добро пожаловать в пустыню реального"). Поэтому скромная

философия, скромное искусство и бережная экологическая практика сохранения симулякров - единственно возможный творческий метод.

Симуляция должна стать предметом аксиологии. Если обычно считалось, что симулякр связан с потерей (реальности), ложью (отсутствием истины) и безобразностью (отсутствием красоты), то мы посмеем утверждать, что только ему теперь и свойственно единство Красоты, Добра и Истины.

Коллективная эпилепсия

Фактор X

Прежде чем симуляция стала философской категорией, позитивистское знание рассматривало многие явления как принадлежащие реальному миру, хотя они выходили за его пределы. Позитивистский взгляд и теперь склонен воспринимать симуляцию как коллективный разум, коллективную память, сокровищницу знаний и общую для всех мудрость. Эсхатологические представления о том, что культура агрессивна и в ней нельзя находиться без защиты, совершенно противоречат распространенной иллюзии, - классика существует и актуальна, а ясное понимание мира возможно. При этом нет ни намека на ограниченность позиции наблюдателя, ни тени рефлексивного сомнения в собственном присутствии; наоборот - полная уверенность в объективности объекта и субъективности субъекта.

С другой стороны, представление о том, что благодатная культура способствует всестороннему развитию личности, погребло вместе с модернизмом, пытавшимся насильственно реализовать эту утопическую теорию. Точно так же как хаос и космос поменялись местами, произошла инверсия в отношениях индивидуума и культуры. Древние люди боролись с хаосом природных сил, и у них была уверенность, что мир можно обжить. Сегодня у нас такой уверенности нет. Культура была инструментом для борьбы с хаосом, но сегодня она сама встала на сторону враждебных сил природы и превратилась в проблему, требующую решения. При этом понятие "массовая культура" вовсе не исчерпывает всего объема культурного зла, - это всего лишь видимая часть коллективного безумия. А если мы попытаемся вычленив из всего объема заблуждений чистое знание, "настоящую" культуру, то столкнемся со значительными трудностями.

То неизвестное, что пришло на смену классическому разуму, вызвало опасения и подозрения у многих исследователей. Поэтому назовем это неизвестное фактором X, так же как Рентген назвал свое открытие X-лучами. Оно быстро превратилось в мифологему, - рентген, которым можно все просветить насквозь. И у нас есть несколько авторов и изобретенных ими инструментов, с помощью которых мы можем устроить рентген коллективному безумию. Среди таковых инструментов, конечно же, должны быть названы "архетип" Карла Густава Юнга и "память культуры" Юрия Лотмана.

Юнг определял "коллективное бессознательное", как общую память всего человеческого рода, хранящуюся в тайниках человеческой души. Архетипом он называл содержание коллективной памяти и утверждал его "мифологический характер". Пытаясь выяснить вопрос, являются ли архетипы общечеловеческими или возможно также "групповое" и "расовое" бессознательное, Юнг отправляется в путешествие ("Когда я поехал в Америку исследовать бессознательные явления у негров...") и выясняет там, что "искомые признаки ничего общего с так называемым кровным или расовым наследованием не имеют", а "принадлежат человечеству в целом и, таким образом, являются коллективными по природе"¹⁰².

Интересно, что Юнг отправляется не в Африку, где он мог бы наблюдать коренных жителей, живущих в их собственной культуре, а в Америку, в которой эти люди уже названы "неграми" (то есть другими, черными, - как в России иностранцев называли немцами, немцами), и подвергнуты

влиянию европейской (в понимании Юнга - общечеловеческой) культуры и английского языка - универсального инструмента коммуникации.

Но это обстоятельство Юнг считает подтверждающим его теорию, поскольку, вопреки "христианской основе, привитой неграм", "необразованный, с низким интеллектом" испытуемый видит во сне распятие не на кресте, а на колесе. Значит, это "древнее солнечное колесо", а "солнце-колесо - очень архаичная идея, древнейшая из существовавших когда-либо у религиозных людей". Отсюда делается вывод, что существует некая общая для всех людей память, которая содержит архаичные образы. Спрашивается, где она записана? Юнг считает это хранилище материальным: это мозг, или, может быть, особый его отдел, некий архаичный "аппендикс". У Юнга "коллективное бессознательное" - это нечто вполне реальное в рациональном позитивистском смысле, такое же, как и мозг, который "рождается с определенной структурой... Он складывается в течение миллионов лет и содержит в себе историю, результатом которой является"¹⁰².

Древние образы Юнг называет архетипами, "используя выражение Бл.Августина"¹⁰². Отметим его рассуждение по поводу этимологии этого слова. В греческом *τύπος* (образец, прообраз) Юнг обращает внимание на *τυρ*, который кроме значения "образ, форма" имеет коннотацию "оттиск, отпечаток, клеймо". Приводится английский вариант этого слова - *imprint*. Интересно сравнить это с биологическим термином импринтинг, описывающим механизм привязки только что родившихся детенышей к первым увиденным явлениям (например, утята будут бегать за кошкой, если увидят ее раньше утки). Импринтинг - врожденный механизм, и таковым же Юнг считает архетип. Но врожденный механизм следования и врожденный образ - это разные вещи. Срабатывает ли у "необразованного негра" механизм следования христианской культуре или его мозг уже содержит архаичный образ?

Юнг настаивал на последнем, а культуру вообще считал враждебной архетипам, так как характерный для нее непрерывный процесс порождения символов подавляет инстинктивную природу людей. Он полагал также, что трагический разрыв между природой и культурой породил универсальный человеческий невроз, который значительно осложняется по мере прогресса культуры и деградации окружающей среды.

Таким образом, получается, что фактор X и материальное "коллективное" Юнга это не совсем одно и то же. Можно также сказать, что Юнг имеет дело с реальностью, а наш гипотетический фактор X - симуляция. Для описания архетипов Юнг прибегает к неким рациональным понятиям, совмещая их с представлением о мистическом в человеческой природе. Возможно, это вполне правомочный подход к коллективному безумию, но попробуем посмотреть на него с другой стороны, вспомнив "коллективное сознание" Лотмана. Причем надо сразу отметить, что разговор идет не о сумме знаний, зафиксированных в архиве, энциклопедии или библиотеке, а о некоторой коллективной мыслительной деятельности. Быть может, тут уместно сравнение с целесообразностью функционирования муравейника, недоступной отдельному муравью. И хотя Лотман называет это сознанием, разговор идет об имплицитных процессах, иногда более скрытых, чем у Юнга.

У Юнга "бессознательное", вопреки своей коллективности, тесно связано с индивидуальным. Его реальный носитель - сумма индивидуальных психологических процессов. В нем есть нечто похожее на генетическую структуру. Каждый элемент содержит полную информацию о целом. Поэтому культура враждебна архетипам, ведь она (как формулирует Лотман) есть "ненаследственная память коллектива, выражающаяся в определенной системе запретов и предписаний" (в том числе и запретов на архетипы), а также - "система коллективной памяти и коллективного сознания"¹⁰³. Причем она не сводится к сумме индивидуумов и даже является некоторым особым самостоятельным "субъектом и самой-себе объектом"¹⁰⁴: "Культура как целое обладает особым аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки принципиально новых сообщений на принципиально новых языках, то есть создания новых идей.

Совокупность этих качеств позволяет рассматривать культуру как коллективный интеллект"¹⁰⁵. Эту "интеллектуальность" даже предполагается использовать как прообраз "искусственных думающих устройств". Некоторые "патологические" явления в истории культуры не опровергают такое определение, а только подтверждают. "Способность "сходить с ума" является хорошим рабочим признаком интеллекта", а думающие машины не научатся думать, пока в них не будет встроено "некоторое устройство, которое условно можно было бы определить как "блок детского сознания" или "механизм мифопорождения"¹⁰⁵.

Интересно, что основную структурную единицу культуры Лотман называет монадой. Этот термин, понимаемый как фундаментальный элемент бытия (часто в довольно мистическом смысле) был известен еще философии доклассического периода. Для Лотмана этот термин важен, прежде всего, в связи с противопоставлением двух философских подходов. С одной стороны, философия Канта и Гегеля, в которой очень важна оппозиция "субъект-объект" и в которой наблюдатель, интерпретатор может занять внешнее, независимое положение по отношению к миру, природе, культуре. К этой же традиции Лотман причисляет и Дарвина, теория которого способствовала появлению "эволюционного" описания культуры, что автор статьи считает сомнительным: "само понятие эволюции применительно к таким сложным семиотическим явлениям, как искусство, может использоваться лишь с такой трансформацией его смысла, что, вероятно, лучше всего вообще от него воздержаться"¹⁰⁴. С другой стороны, собственно монадология Лейбница, явившаяся первой в европейской философии попыткой описать мир как развивающуюся структуру, состоящую из отдельных, но тесно взаимодействующих и трансформирующихся подсистем (монад). Причем, у Лейбница элементы структуры вступают в отношения друг с другом не механически, любая монада проявляет себя уникальным образом (то есть демонстрирует особые свойства) по отношению к каждой другой. Отметим также, что в системе Лейбница монада имеет мало общего с мистическими трактовками этого термина.

Монадой у Лотмана может быть названа "культура в целом", текст, отдельная человеческая личность. Важная особенность этой категории заключается в ее информационной функции и в наличии "входа" и "выхода", а также в том, что она обладает "способностью самой поступать на собственный вход и, следовательно, трансформировать самое себя". Анализируя систему таких структурных элементов, Лотман приходит к выводу, что как простейшая монада, так и культура в целом будет обладать памятью и способностью генерировать качественно новые сообщения, отличные от заданных жестким алгоритмом. Монада - мыслящая единица и, кроме того, она находится в мыслящем пространстве.

Как утверждает Лотман, важным аспектом, необходимым для существования монады является граница культур с разными кодами или языками (например, "женское-мужское", "римляне-варвары"). На такой границе идет интенсивный обмен сообщениями. Но наличие границ не мешает культуре считать себя вообще "всемирной". Для того, чтобы понять высказывание на другом языке, нужно сначала перевести его на свой, а для того, чтобы переработать то, что лежит вне культуры, нужно сначала сделать его принадлежащим культуре. Это умеет искусство: "удвоение реальности", которое ему свойственно, является "онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков"¹⁰⁶. Отметим схожесть этого высказывания с традиционным определением симуляции, как самодостаточной семиотической среды. Вспомним также описанные нами вещи симуляции, появление которых можно интерпретировать как превращение мира знаков в мир предметов.

Таким образом, культура превращается в некий суррогат бытия, в котором уже невозможно различить, где предметы, а где знаки; где реальность, а где симуляция. Культура в своем современном, симулятивном варианте становится неуловимой и неуправляемой, но у человека остается заблуждение, что она может быть контролируема. Возможно, это заблуждение происходит от позитивистских и модернистских интенций покорения природы. Как мы уже говорили, Ролан Барт в 1956 году описывает¹⁰⁷ фигуру мифолога, который способен разоблачать мифы, переводя их из латентного в контролируемое (по крайней мере, для самого мифолога)

состояние. Однако позже он меняет свою точку зрения. Если раньше ему представлялось, что для разоблачения мифа нужно было всего лишь проследить за изменением в нем функций означающего и означаемого, то "теперь само это высказывание стало мифическим, демистификация (или демифизация) сами превратились в дискурс, корпус фраз, катехистическое высказывание..."¹⁰⁸. Получается, что миф, победа над которым казалась легко достижимой, никак не пострадал, да еще и соорудил вокруг себя новые укрепления из оружия противника. Барт сравнивает анализ мифа с психоанализом, с которым еще раньше произошла эта беда, - он сам превратился в миф, и психоаналитику, прежде чем добраться до пациента, придется сначала дешифровать свой метод как мифологический, что, вообще говоря, проблематично.

Эта грандиозная задача, - превращение мира в кристально ясный, честный, без обмана, - долгое время занимала умы множества исследователей. Тот же Ролан Барт сформулировал это как задачу расширения сферы демифизации, каковому должна быть подвергнута "вся западная (греко-иудео-исламо-христианская) цивилизация, объединяемая общей единой теологией (эссенциальной, монотеистической)". У Жака Деррида также есть длинный набор через дефис написанных негативных эпитетов, - "онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм". Эта постмодернистская парадигма дешифровки, разоблачения содержит в себе отголосок модернистской попытки спасения мира.

Мы уже говорили, что если попытаться очистить мир от скверны мифа и симуляции, то в результате никакой "всамделишной" реальности не обнаружится. И наоборот, можно смело утверждать, что реальность не может существовать в нашем сознании в какой-либо другой форме, кроме мифической. Опытный "мифолог" может получить огромное удовольствие от дешифровки одного, конкретного мифа, но поверженный миф тут же возьмет его (мифолога) язык себе на вооружение. Так не лучше ли согласиться с тем, что миф и симулякр - такие же равноправные участники игры, как и любая другая реальность (или не-реальность). И для взаимодействия с ними нужен совсем другой метод, чем демифизация.

Несмотря на то, что Лотман предпочитает не употреблять термин "эволюция" по отношению к культуре, его "коллективный искусственный разум" есть результат долгого накопления, улучшения и совершенствования. Причем "система коллективной памяти и коллективного сознания" не тождественна письменной сокровищнице знаний. Можно говорить о двух видах памяти: о зафиксированной (библиотека, архив) и незафиксированной коллективной памяти. Последняя - не юнговский архетип, а скорее аристотелевские *empeiria* (опыт), *episteme* (знание) и *sophia* (мудрость). Память того и другого вида имеет некоторый объем и способна к накоплению. Важно соотношение сознания и памяти, они одинаково необходимы для коллективной интеллектуальной деятельности. Лотман неоднократно упоминает, что письменность появляется тогда, когда объем всей информации перестает помещаться в человеческом сознании. Но и после изобретения письменности память оставалась человекообразной, - книга соразмерна человеку, библиотека - социуму. Сегодня, вопреки гуманной модели Лотмана, объем зафиксированной информации в самых различных вариантах (кино, интернет, реклама, архитектура и т.д.) так велик, что перестает быть соразмерным не только человеку, но и его коллективному разуму. И даже такое большое число различных видов эффективной консервации и упаковки информации не справляется с существующим объемом. Незафиксированная память по своей несоразмерности человеку далеко превосходит зафиксированный архив. Сам термин "информация", как нечто нетождественное (или вообще противоположное) опыту, знанию и мудрости, подчеркивает это.

Если в уютной "системе запретов и предписаний" Лотмана варится вполне домашний бульон, то гигантский свехархив симуляции производит смыслы и тексты, далеко выходящие за пределы удобного и человеческого. Отчасти на эту несоразмерность были направлены некоторые постструктуралистские интенции, - описание зла у Бодрийяра, агрессивности греко-иудео-исламо-христианской цивилизации у Барта, логоцентризма у Деррида. Последний как раз имеет отношение к способу организации, иерархии общего архива: "Логоцентризм - это европейское, западное мыслительное образование, связанное с философией, метафизикой, наукой, языком и зависящее

от логоса. Это генеалогия логоса. Это не только способ помещения логоса и его переводов (разума, дискурса и т.д.) в центре всего, но и способ определения самого логоса в качестве центрирующей, собирающей силы"¹⁰⁹.

Идея о том, что определенная организация архива диктует человеку его понимание, много раз уже интерпретировалась. Наиболее яркий образ, используемый в этом контексте - тюрьма-паноптикон английского философа и социолога Иеремии Бентама. Мишель Фуко так описывает это архитектурное сооружение идеального "надзирания": "по периметру - здание в форме кольца. В центре - башня. В башне - широкие окна, выходящие на внутреннюю сторону кольца. Кольцеобразное здание разделено на камеры, каждая из них по длине во всю толщину здания. В камере два окна: одно выходит внутрь (против соответствующего окна башни), а другое - наружу (таким образом вся камера насквозь просматривается). Стало быть, достаточно поместить в центральную башню одного надзирателя, а в каждую камеру посадить по одному умалишенному, больному, осужденному, рабочему или школьнику"¹¹⁰. Фуко считает, что знание организовано по принципу паноптикона, - субъект познания помещает себя в центр мира и рассматривает его как противоположный себе объект. Точно так же как надзиратель в паноптиконе невидим для заключенных, субъект познания невидим для мира, и его наблюдения и эксперименты никоим образом на объекте не отражаются.

Дональд Прециози также применяет образ паноптикона для описания искусствоведческого знания. Организация музея такова, что у зрителя неминуемо складывается однозначное понимания линейного развития искусства, - наскальная живопись, восточные деспотии, античность, средневековье, Возрождение, и, наконец, европейское искусство Новейшего времени как венец всех трудов и уже достигнутая главная цель. Прециози не призывает разрушать музеи, полагая, что терроризм и радикализм есть закономерное следствие того же паноптического разделения субъекта и объекта. Вместо этого он призывает к скромному, мягкому зрению, - видеть различно, не останавливаться на определенной точке зрения, не считать ее избранной. м Знание у Фуко и музей у Прециози интерпретируются как сознательно организованные архивы (ссылка на тюрьму Бентама лучшее тому подтверждение). Однако хотелось бы отметить: понимая эфемерную незафиксированную часть знания как симуляцию, мы можем сказать, что она не организована, но зато имеет склонность к самоорганизации, повторяя уже придуманные и примененные способы принудительного сообщения смыслов. Взаимодействие письменной памяти и коллективного сознания-безумия может давать совершенно невероятные результаты. В качестве примера такой самоорганизации приведем утверждение сотрудницы спецхрана РГБ, разбирающей архив Геббельса, о том, что немецкая пропаганда на нее не действует, потому что советская была сильнее, но зато она узнала много нового про негров (опять негры, немцы и другие!): "мы едем в метро, держимся за поручни, там всякие бактерии - сифилис, СПИД. Так вот, рука белого человека, если он возьмется за поручень, сама заглатывает эти бактерии. Если сделать анализ, то никакой инфекции не обнаружится. А у негров кровь другая, их рука не съедает микробы, все так на ней и остается. А мы в СССР ничего про эти вещи не знали"¹¹¹.

Все это выглядит таким образом, как будто существуют неантропоморфные (скажем так) агенты культуры, которые способны продуцировать сообщения, смыслы и тексты (или даже приказы, настолько быстро, точно и неукоснительно они выполняются). Создается впечатление, что психотропное оружие, извечная мечта всех спецслужб, наконец изобретено, и массы загипнотизированных слепо выполняют указания. Но и сами спецслужбы тоже парализованы неким внешним источником. Многие факты современной жизни - культурной, политической, экономической - могут быть интерпретированы как результат действия внесубъектных сообщений. Но только вряд ли нам по силам эта интерпретация, то есть ее полное и окончательное разоблачение. Как и в случае с демифологизацией у Барта, интерпретируя, мы будем только еще больше зашифровывать сообщения, делать их более эффективными, более парализующими.

Благородная коллективная память культуры сегодня превращается в гигантский

самоорганизовывающийся архив, производящий смыслы и тексты и подавляющий человека своей несоразмерностью. Классические понятия Красоты, Добра и Истины совершенно не приложимы к этому архиву, равно как и обратные им, - Безобразного, Зла и Лжи. Понятие ценности не работает, потому что архив не соразмерен человеку. Он способен производить огромное количество интеллектуального шума, и, увы, основная масса людей парализована этим шумом и мерцанием. Пасомые архивом, - так можно назвать тех, кто не способен к равноправному обмену со средой, - а далеко не каждый человек обладает такими способностями, как монада у Лотмана.

В целом две модели гипотетического фактора Х, Юнга и Лотмана, оказались слишком гуманистичными и антропоморфными, чтобы быть способными интерпретировать несоразмерный человеку мир симуляции. Но некоторые наблюдения этих авторов окажут нам неопределимую услугу. Сравнивая две позиции, мы тоже можем сделать важное наблюдение. Можно "знать" окружающий мир, но одновременно стоять на определенной точке зрения, которая есть плод симулятивной культуры. Попробуем выяснить, насколько вообще актуально понятие "точка зрения" в эпоху тотальной симуляции.

Царство доксы. Зрение и мировоззрение.

Модели мифа у Барта и Лотмана имеют сходные черты - и в том и в другом случае существует раздел между языками, граница, на которой происходит интенсивный обмен сообщениями. У первого автора рождение мифа трактуется как трансформация, метаморфоза семиотических составляющих, у второго - соответствующая среда определяется как "полиглотичность". Отметим, что тема границы очень близка к теме поверхности, которую мы обсуждали, сравнивая "мета" и "эпи". Но вот ответ на вопрос, как именно миф сохраняется в культуре, трактуется у этих исследователей по-разному. У Лотмана культура, несмотря на ее относительную способность "сходить с ума", производить ложные сообщения, является некоторым большим резервуаром разумного добра. Она способна накапливать все новые изобретения, способна эволюционировать в сторону усложнения, причем до такой степени, что мы можем приписать ей свойства интеллекта, разума. Но у Барта мы находим такое замечание - "...миф заключается в том, что культура превращается в природу ...в результате исторической инверсии основания высказывания, вообще-то исторически случайные, предстают Здравым смыслом, Справедливостью, Нормой, Общим мнением..."¹⁰⁸.

Разум и здравый смысл есть понятия если не противоположные, то, по крайней мере, различные. Однако известны и прямые противопоставления, в которых они в той или иной степени участвуют. В архаической древнегреческой философии, у Парменида, это оппозиция мысли и не-мысли, вообще у греков - различие эпистемы (знания) и доксы (мнения, позиции, точки зрения, убеждения), в средние века - отношение ума и глупости, у Канта - философии согласно мировому понятию и схоластики, у Хайдеггера - философии и расхожего сознания.

Разум и докса вполне могли бы быть необходимыми друг другу контрагентами познания. Любое интеллектуальное действие не может обойтись без памяти, как индивидуальной, так и коллективной. Докса часто эту роль и выполняет, и этот союз был бы весьма плодотворным, если бы не одно "но". Размышление очень быстро принимает форму убеждения, встает на определенную, ригидную (возьмем именно этот психологический термин) позицию, которая становится нетолерантной, агрессивной, буквально ортодоксальной. Докса перестает быть памятью (содержание которой можно всегда проверить с помощью различных логических инструментов) и превращается в жесткую догму.

Мартин Хайдеггер в "Основных проблемах феноменологии" описывает историю одного термина, который претендует на самое общее видение мира, но оказывается всего лишь частной позицией. У немецких романтиков, в частности Фридриха Шеллинга, мировоззрение - "осуществляемый

самостоятельно, продуктивный и, стало быть, осознанный способ постигать и объяснять целокупность сущего"¹¹². Эрнст Кассирер, выразивший отношение неокантианцев к этому понятию, считал, что выработка мировоззрения - одна из задач философии. Но Хайдеггер категорически не согласен с этим. "Философия есть теоретически-понятийная интерпретация бытия, его структуры и его возможностей. Она онтологична. Мировоззрение, напротив, есть установка по отношению к сущему, оно не онтологично, но онтично"¹¹². Как считает Хайдеггер, все нефилософские науки имеют своей темой сущее, причем для них оно всегда дано заранее, оно ими наперед положено, оно пред-положено. Всякое мировоззрение непосредственно соотносится с сущим, полагает его, т.е. - оно позитивно. Именно мировоззрению присуща позитивность, непосредственная соотнесенность с вот-бытием, житьем-бытьем, *Dasein*, а задачей философии не может быть формирование мировоззрения. Поэтому понятие "мировоззренческая философия" бессмысленно. Но философия может показать, что "вот-бытию" принадлежит нечто такое, как мировоззрение.

Но, тем не менее, продолжает Хайдеггер, здравый смысл требует от мировоззрения, чтобы оно было научным. Это значит, что оно должно принимать во внимание результаты различных наук и использовать их для выстраивания цельной картины мира и объяснения "вот-бытия", а кроме того, делать это строго в соответствии с правилами научного мышления. "Такое понимание философии как формирования мировоззрения теоретическим путем настолько само собой разумеется, что оно привычно и повсеместно определяет понятие философии и, тем самым, предписывает расхожему сознанию, чего можно ждать от философии и чего должно от нее ждать. Наоборот, если философии не достаточно для ответа на мировоззренческие вопросы, она перестает хоть что-либо значить для расхожего сознания"¹¹².

Противопоставление философии и "расхожего сознания" восходит к кантовскому делению на философию согласно школьному понятию и философию согласно мировому понятию. Хайдеггер также приводит по этому случаю высказывание Гегеля: "Философия ... прямо противопоставлена рассудку и, тем самым, в еще большей степени - здравому смыслу, под которым понимают ограниченность рода человеческого местом и временем. По отношению к здравому смыслу мир философии в себе и для себя есть некий мир наизнанку"¹¹³. В определенной степени повторяя эту мысль, Хайдеггер говорит: "Притязания и мерки здравого смысла не могут заявлять претензию на какую-либо значимость и не могут представлять собой некую инстанцию для принятия решения о том, что есть и что не есть философия"¹¹².

Наиболее интересна в этом контексте мысль Хайдеггера о том, что всякое специально образованное мировоззрение является смешением интеллектуального и профанного. Оно вырастает из естественного, позитивного, соотнесенного с *Dasein*: "Определяется ли мировоззрение суевериями и предрассудками, или же опирается на чисто научное познание и опыт, или, как это обычно и бывает, сплетается из суеверий и знаний, предрассудков и попыток осознания,- не имеет значения и ничего не меняет в его сути"¹¹².

Реализуется ли докса в "расхожем сознании" или предстает в таком рафинированном варианте как мировоззрение, она всегда обладает очень интересной особенностью. Если есть одна позиция, то существует и другая - противоположная. Изменив направление наших убеждений, мы окажемся в оппозиции. Обычно декларируется именно два противоположных мнения, хотя это далеко не очевидно. Почему именно два, а не три и не десять? Ответ прост - дихотомия есть наиболее простой способ образования иерархии. Как инструмент познания она придумана Платоном в его известном примере про искусство рыбной ловли из "Софиста"¹¹⁴. И она по-прежнему остается распространенным методом философских конструкций.

В качестве примера классической оппозиции приведем уже упоминавшуюся конфронтацию номинализма и реализма-эссенциализма по поводу природы имени (онтологической или конвенциональной), отголоски которой актуальны и сегодня. Изначально этот спор касался только смысла религиозных обрядов, в частности, таинства евхаристии. Как следует истолковать слова

Христа, указующего на хлеб, - "сие есть тело мое"? Является ли хлеб причащения всего лишь знаком или это действительно тело Бога? В рамках религиозного эссенциализма хлеб на самом деле становится Божественным телом, а не является его знаком. Этот религиозный спор и превратился в длительное философское противостояние. Для номинализма слово есть условный знак вещи, для реализма - оно не случайно и содержит в себе суть предмета. Прециозисты считают, что всю историю европейской культуры определило противостояние этих двух философских течений. Спор Локка с эссенциалистами о происхождении и сущности языка был кульминационной точкой в этом противостоянии. Но эта борьба продолжается до наших дней, то ослабевая, то разгораясь снова. Например, эссенциалистские взгляды были отброшены рационализмом XVIII века, но затем ожили вновь после поражения Французской революции. Именно с такой позицией Прециозисты связывают особенности того времени - цензуру, репрессии, тотальный контроль над культурной жизнью и образованием. Номиналистов обвиняли в ужасах революции (именно так Карлейль выступал против Локка), ученых, придерживающихся рационалистических взглядов, изгоняли из академий (так Кювье поступил с Ламарком). Креацианизм, сформулированный в школе Кювье, основывался на точке зрения, что биологические виды неизменны. Точно так же в соответствии с эссенциалистскими взглядами неизменен язык. Таким образом, креацианизм можно считать биологической разновидностью эссенциализма. Как считает Прециозисты, история и далее развивалась по такой же схеме, - все прогрессивное было связано с номинализмом, а мракобесие и реакция - с реализмом.

Однако непримиримость философского аспекта этой проблемы весьма условна, ведь это противоречие разрешил еще Фома Аквинский. Он, например, считал, что универсалии не могут быть определены одним образом, они существуют трояко, - в божественном интеллекте до всяких вещей, как сущность вещей и как абстрактные формы в человеческом уме. Кроме этого, Фома Аквинский также разрешил основную гносеологическую проблему средневековья (соотношения веры и знания). Опираясь на взгляды Аристотеля, он считал, что истины науки и истины веры не могут противоречить друг другу. Одна и та же истина может один раз являться нам как истина веры, а другой раз как истина знания.

Другими словами противоречие по поводу природы имени, строго говоря, не является противоречием, поскольку утверждения оппонентов принадлежат разным языкам. В зависимости от уровня подхода (гносеологического, онтологического, эстетического) и контекста имена будут только словами или будут содержать в себе сущности вещей. В определенной ситуации одно высказывание будет истинным, другое - не будет иметь смысла. Релятивистские и синтетические построения Фомы Аквинского были философским прорывом в средние века, но, тем не менее, противоречие, связанное с сущностью имен, время от времени снова становится актуальным.

И это несмотря на то, что постструктурализм вообще расправился с бинарными оппозициями! Деррида, например, объявил классический прием дихотомии насильственной иерархией. Деконструкции подверглись такие фундаментальные оппозиции, как субъект-объект, внутреннее-внешнее, мужское-женское. Оппозиция у Деррида заменяется взаимопроникновением, в то время как у других авторов появляются термины похожей направленности - полисеманτικότητα, интертекстуальность, полиглотичность. Отказ от оппозиции субъект-объект порождает интересный парадокс, - европейская мысль, в рамках которой возник постструктурализм, аксиологически и генетически опиралась на античную этическую норму - презумпцию активной жизненной позиции. По кодексу Солона предусматривалось лишение гражданских прав тех, кто во время уличных беспорядков не определил свою позицию с оружием в руках (представим, что сегодня после каждого боя антиглобалистов с полицией возбуждаются уголовные дела против праздных уличных зевак, просто за отсутствие убеждений). Получается, что европейская философия в своем движении отказывается от фундаментальных положений, вплоть до потери идентичности. Отказ от активной жизненной позиции переводит нас в философию дао с ее принципом недеяния.

Рассмотрим теперь другую известную оппозицию, а именно противостояние правого и левого. На первый взгляд, оно является политическим, а правая или левая философия существует только в том смысле, что обслуживает соответствующее направление. Ведь правые - это именно те, кто исповедует консервативные взгляды и полагают, что общественные отношения являются естественными, природными и законными. Соответственно, левые считают социальный мир изменяемым и активно пытаются его переделать. Но если внимательно посмотреть на историю этой оппозиции, то оказывается, что она тоже придумана философами. Маркс начинал свою деятельность не с экономической теории, а с критики трансцендентализма и выработки новой антропологии (опираясь на Фейербаха и критикуя его). Эта новая (именно левацкая в более поздней терминологии) теория подразумевала, что человек есть совокупность общественных отношений и не имеет другой сущности, а значит, он сам строитель собственной жизни, поскольку у него есть возможность социальной манипуляции. И только позже у Маркса появилась экономическая теория как инструмент классовой борьбы. В принципе такая философия была предтечей современного социального конструктивизма (Фуко), утверждающего, что человек (и вообще все) есть продукт дискурса. Кроме идеи Маркса о том, что социальные отношения определяют человека, одна из главных его заслуг - изобретение самого языка, благодаря которому пролетарии всех стран действительно смогли соединиться в одном дискурсе. Русский бомбист, китайский хунвейбин и кубинский партизан с легкостью поняли бы друг друга при встрече, что было бы весьма проблематично при отсутствии внятных общих категорий и удобного синтаксиса для их соединения.

Правые пользуются совсем другим языком. Более того, обе оппонирующие стороны будут утверждать, что никакого третьего языка не существует. Можно быть либо правым, либо левым, третьего не дано. Например, левые будут считать правыми не только ортодоксальных правых, но и "нейтральных", тех, кто никогда не задумывался над своей позицией (евангельское "Кто не со Мною, тот против Меня" было с удовольствием использовано для борьбы с противником, и "нейтральных" не только лишали гражданских прав, но и уничтожали физически).

Номинализм и реализм были религиозными течениями, и споры велись всего лишь о том, как преломлять хлеба. Задача была единой - правильное выполнение таинства евхаристии. Проблема природы имени выходит далеко за пределы религиозных таинств, но именно эта проблема с наибольшей наглядностью демонстрирует, что в определенной ситуации имена онтологичны, а в другой - конвенциональны. Как только появилась возможность выйти за пределы оппозиции (начиная с Фомы Аквинского), стало понятно, что противоречие всего лишь укладывается в иерархию языков. Когда мы стоим рядом с деревом, мы понимаем, что вот эти две ветви - это всего лишь две ветви, но никак не весь мир. Но чтобы увидеть это, нужно стоять на земле, а не сидеть на одной из веток.

Но почему нельзя так же поступить с правыми и левыми? И почему нельзя применить этот прием (то есть считать оппозиционные дискурсы различными языками из определенной иерархической группы) вообще к любой оппозиции? Именно потому, что в некоторых случаях мы, цивилизованные обезьяны, слезать с дерева (*Arbor Mundi*) еще не научились. И именно такая ситуация наблюдается с оппозицией левые-правые. Обе стороны считают, что у них совершенно противоположные задачи, и что их разделение дихотомично: можно считать, что социальный мир изменяем или не изменяем, третьего не дано.

Тем не менее, отметим некоторые интересные особенности этого противостояния. Например, тот факт, что сегодня правые широко используют язык левых в борьбе с ними. Появилось целое направление, которое возрождает классику постмодернистскими средствами. Если модернизм был исключительно левым движением (главная задача - переустройство мира), то постструктурализм можно назвать левой философией лишь с некоторыми оговорками. Да, конечно, он появился не только как критика модернистских течений (марксизма, структурализма и психоанализа), но и как их прямой наследник. Кроме того, большинство носителей самого дискурса по их высказываниям и убеждениям можно смело отнести к неомарксистам. Но при

этом Сартр отмечал мрачно и остроумно, что философия постмодерна убивает левое движение, с ее появлением буржуазия может, наконец, спать спокойно.

Путаница наблюдается и в названиях различных оттенков правых и левых течений. Особенно этот хаос впечатляет в современной России. Например, правые - националистические организации, ратующие за этническую чистоту, и правые, защищающие интересы крупного капитала. С одной стороны понятно, почему и те и другие правые, - одни придерживаются национального консерватизма, другие экономического. Но у нас в стране крупный капитал молод, и экономический консерватизм, скорее, означает стремление возродить плановую советскую экономику с иллюзией социальных гарантий, что (опять же с оговорками) можно назвать левыми взглядами. Что касается национального консерватизма, то российский олигарх (тот самый крупный капитал), как правило, вполне толерантен в этническом вопросе, а деятельность правых экстремистских организаций воспринимает как прямую угрозу себе и своему бизнесу. В то же время левый интеллигент, обремененный мощным философским знанием от архаики до постструктурализма, может быть ярким антисемитом.

Еще более интересно, как правые и левые поделили свободу и справедливость. Ведь обычно праволиберальные взгляды противостоят леворадикальным. Такое деление сложилось исторически - когда-то парламентские и экономические свободы породили буржуазию, которая немедленно воспользовалась этим для эксплуатации. Так считают левые и борются против этой несправедливости радикальными методами. Таким образом, получается, что свобода и справедливость одновременно осуществиться не могут.

Кстати, парламентское происхождение "левых" и "правых" напоминает нам, что эта оппозиция имеет не марксистский, а более ранний генезис. Эти термины появились после Великой французской революции: в революционном парламенте, Конвенте, радикалы сидели слева, а умеренные и консерваторы - справа. Продукт эпохи Просвещения - идеи справедливости и неотделимые от нее идеи свободы, равенства, братства - были реализованы с помощью самого жестокого насилия и радикализма. И эта история повторялась много раз по схеме коммуна-термидор-бонапартизм (французская революция, несомненно, была источником языка). Идеи Маркса также привели к фатальным последствиям - к насилию над всем, что не являлось продуктом "правильных" общественных отношений (обычно это называлось мелкобуржуазным лагерем), и только один субъект, который как раз не являлся "совокупностью общественных отношений", получил возможность преобразовывать мир по собственной прихоти (Троцкий, кстати, сравнивал сталинизм с бонапартизмом). Все другие "оказались совокупностями" спланированных Сталиным общественных отношений и были лишены возможности влиять на них.

Интересно, что в философском противостоянии левых и правых очень часто всплывают старые оппозиции. Паноптический взгляд (понятие, которое очень близко к доксе) с легкостью делит мир на две половины, - черную и белую, плохую и хорошую, правую и левую. Различные философские концепции раскладываются по двум корзинам. Прециозно относит номиналистов к левым, реалистов к правым. "Правый" язык любит пользоваться категориями всеобщего и универсального, "левый" - частного и локального. Смерть субъекта исповедуется левыми, его воскрешение - правыми.

Но с другой стороны, современный спор правой неоклассики и левого постмодернизма имеет весьма косвенное отношение к ранней оппозиции "левые-правые". На протяжении истории эти концепции претерпевали различные метаморфозы и, в конце концов, привели к современной сложной запутанной ситуации, когда ни одного левого нельзя назвать в полной мере левым, а правого - правым. Но эта оппозиция будет оставаться неразрешимой до тех пор, пока соответствующая дихотомия будет охватывать собой весь мир и у нас не появится возможность, как у Фомы Аквинского, описать проблему как спор двух частных позиций. Мы должны увидеть, что правые и левые - это всего лишь две ветви (причем уже основательно засохшие), но никак не все мировое дерево.

Для этого нужен язык, позволяющий описать иерархию "со стороны", то есть метаязык. Но дело в том, что и правые, и левые автоматически объявляют любую такую попытку враждебной собственному дискурсу. Это и понятно, они до конца будут настаивать на том, что их дихотомия универсальна. Однако и понятие метаязыка весьма сомнительно, мы уже обсуждали этот вопрос в первых главах. И там же пришли к выводу, что слой симуляции на поверхности мертвого Arbor Mundi есть метафора, вполне соответствующая сегодняшней ситуации. Но в этом и кроется решение! Если во времена острой оппозиции номиналистов и реалистов разговор шел о соотношении языка и реальных вещей, и была необходима некоторая иерархия реальности и, соответственно, языков, то сегодня актуальная (как это обычно считается) оппозиция "левые-правые" полностью лежит в мире симуляции. Это не значит, что такая оппозиция не существует, это значит, что она дана нам через фильтр симуляции. Причем, одно и то же явление может прийти до нас, побывав и в правом и в левом дискурсе, и став довольно сложной композицией.

В языке симулированной культуры левые и правые могут вообще не замечать друг друга и могут свободно и бесконфликтно "перетекать" из одного состояния в другое. Но ортодоксальные представители этих направлений по-прежнему ведут себя так, как будто они имеют непосредственный доступ к реальности. Они будут утверждать, что их убеждения - глубоко идеологические, а симуляция - это профанная бытовая культура, ничего более. Докса всегда считает, что она есть сама истина, а все остальное - либо ложь, либо недоразумение. Между тем, идеология, миф и симуляция тесно связаны друг с другом. Идеология-докса обычно предстает композицией мифов, которые есть не обман, а форма хранения знания. Причем не только профанного, но и самого что ни на есть интеллектуального. Докса превращает знание в миф и вместе с тем идеологизированное позитивистское мышление пытается развенчать миф, превратить его в знание. Знание и миф непрерывно перетекают друг в друга. Это выглядит как бесконечный технологический процесс выплавки металла (знания) из руды и превращения его потом в исходное состояние ржавчины (мифа). Между тем, сегодня симулятивная культура несомненно является устойчивым архивом хранения знаний. Любая идеология выстраивает свою ортодоксальную конструкцию из ее элементов.

Цельная идеологическая позиция, всегда имеющая свою антитезу, по-прежнему оставалась бы актуальной, если бы разум вдруг не утратил свое положение респектабельного лидера в вечном соревновании с доксой. Целесообразность и логичность перестали быть действенным инструментом познания, а способность производить новые смыслы и тексты оказалась в руках симулятивной культуры. Но даже в этой ситуации есть вопрос далеко не профанного свойства - что теперь вообще доступно человеку, далекому от профанного сознания? Ведь иметь убеждения нелепо, знание не имеет отношения к реальности, а традиционное творчество производит нелепые симулякры. Разум потерял свою роль, но он по-прежнему в наличии. Это положение иногда трансформируется в расхожую формулу - нет больше философии, но есть философы (эстетический вариант - искусство умерло, но остались художники).

В этом контексте со всей актуальностью поднимается вопрос, который мы зададим в брутальной форме, - как не выглядеть идиотом со своим рефлексивно-интеллектуальным и творческо-эстетическим багажом? Если традиционные вопросы русской интеллигенции (что делать, кто виноват, с чего начать, как быть и т.д.) сами собой отпадают за неимением интеллигенции, то наш вопрос требует ответа ввиду наличия философов и художников. Хайдеггер еще мог отвечать на вопросы подобного порядка, заданные когда-то Кантом ("Что я могу знать? Что я должен делать? На что мне позволено надеяться? Что есть человек?"¹¹²) патетическим утверждением философии мирового гражданства и торжества разума. Философия как понятийная интерпретация бытия приводит Хайдеггера к тому, что язык - исходная посылка и последнее основание подлинности мира. Структура языка соответствует структуре бытия, отсюда известное - "язык - дом бытия". Кстати, Деррида свою критику логоцентризма в значительной степени относил к стратегии Хайдеггера. И мы будем искать ответ на наш вопрос вовсе не в высших максимах рассудка и языковых теориях.

Сегодня теоретический аппарат "философии согласно мировому понятию" испытывает огромные трудности в симулятивном мире. Но зато докса процветает. Правда, не в том ясном, логическом варианте, когда одна дихотомия охватывает собой весь мир. Если, по Хайдеггеру, бытие жило в языке, то теперь оказалось, что его права на это жилье весьма сомнительны. Бытие из языка выгнали, но сам язык при этом тоже перестал быть языком. Потеряв свою "логоцентричность", он размяк и осел. Он не есть более система знаков, указующих на реальные референты, он превратился в некоторую деятельность. Язык стал дискурсом в изначальном значении этого слова, - шум, бормотание, галдеж на рынке. Кстати, в этом случае наконец-то полностью разрешается противоречие по поводу природы имен. Слова такого дискурса не онтологичны и не конвенциональны, они "онтичны" (как говорил¹¹² Хайдеггер по поводу мировоззрения). Они принадлежат миру симуляции, а собеседники просто показывают друг другу вещи симуляции (как философы Джонатана Свифта, которые носили с собой вещи, заменяющие слова).

Что же касается ответа на вопрос, как не выглядеть идиотом в условиях новой реальности и отсутствия языка, то мы вот-вот попытаемся дать на него ответ, но пока лишь скажем, что для постижения той всеобъемлющей симуляции, которая только и дана нам теперь в ощущениях, нам совершенно необходимо проговорить, проиграть все противоположные "позиции". Какая бы докса ни попадала в поле нашего зрения, мы непременно должны тут же рассмотреть и включить в собственный круг как ее саму, так и ее противоположность. Мир симуляции нужен нам весь целиком. Мир обедняется, становится ущербным, стоит лишь занять какую-либо позицию. Она тут же подразумевает отрицание всего остального, как классовая позиция большевиков, которая требовала физического уничтожения противников.

Стоит принять определенное мировоззрение, и мир сделается объяснимым и понятным. Мы уже приводили высказывание Федорова - "Представим же себе, что мир, вдруг или не вдруг, осветился, сделался знаем во всех своих мельчайших частицах..."⁴⁰. Именно такие убеждения создали мир симуляции. Поэтому повторять этот путь, полагая, что можно создать некую однозначную теорию, чтобы объяснить, как устроена симуляция, мы не станем. Все теории истинны и занимают свое необходимое место в "ложной" природе. Методологический анархизм Пауля Фейерабенда дает представление о том, как это возможно. Однако его известное выражение "все сгодится!" говорит не о том, что все теории верны и непротиворечивы одновременно, а о том, что от интеллектуальных продуктов нельзя отказываться окончательно, мы никогда не знаем, что нам понадобится в следующий момент. В мире же симуляции теории и позиции уживаются вполне мирно, как равноправные и непротиворечивые члены сообщества.

Отметим, что одна из составляющих нашего метода отношения к симуляции будет подразумевать отказ от мировоззрения в пользу зрения (но только такого, которое не превращается в точку зрения). По крайней мере, предположим, что между реальностью и наблюдателем есть какая-то среда, мешающая ему видеть мир кристально ясным. Поэтому вспомним теперь о том зрении, которое изобрели импрессионисты.

Как увидеть симуляцию

Клод Моне не был философом, но его Imression гораздо сильнее многих вербальных концепций. Оказывается, надо смотреть не прямо на предмет, а на то, что между наблюдателем и объектом. На пустоту. И тогда лучше увидишь. До импрессионистов считалось, что визуальный мир независим от нашего впечатления. Таково классическое восприятие - эмоции надзирателя в тюрьме Бентама не оказывают никакого влияния на паноптикон. Зрение классической эпохи устроено следующим образом: объекты как твердые деревянные куклы расположены тут и там в безвоздушном пространстве, согласно законам классической линейной перспективы. Наблюдатель свободно передвигается в этом вакууме, может зайти за фигуру, а также

приблизиться к ней и костяшками пальцев постучать по ее голове. Раздастся звук, свидетельствующий о том, что поверхность твердая и гладкая.

Импрессионисты изобрели свето-воздушную перспективу и тем самым позволили наблюдателю наслаждаться особенностями зрения. Воздух, находящийся между нами и предметом, заиграл миллионами оттенков, и мы позволили себе это увидеть. Кроме того, выяснилась интересная деталь. Оказывается, классический предмет сам по себе - скучен и однообразен, а воздух хранит информацию о многочисленных его состояниях. Руанский собор в полдень совсем не такой, как в шесть часов вечера, но об этих изменениях знает только среда, окружающая предмет. Многочисленные зыбкие отражения, созданные светом и воздухом, затеяли сложную игру между наблюдателем и объектом. Но для того, чтобы увидеть это, наблюдателю потребовалось разрешение импрессионистов. Они обратили наше внимание на то, что кроме предмета есть пространство, отличное от вакуума классической перспективы. Без разрешения у нас ничего не получилось бы, поскольку мы смотрим не глазами, а представлениями и концепциями.

Эксперименты импрессионистов получили и дальнейшее развитие. Например, у Сезанна пространство иногда становилось даже более материальным, чем сам предмет. Возможно, что искусство так бы и шло по пути совершенствования чувственного восприятия и его представления, но позднее субъективная психофизиология, столь важная для импрессионистов, была оспорена множеством концепций, которые получили общее название - антипсихологизм. Сутью этих концепций было стремление уйти от выражения субъективного состояния художника к выражению сущности объекта. Экспрессионисты первыми попытались найти объект "как он есть" (Кирхнер). Русский авангард интерпретировал искусство не как изобразительную деятельность, но как конструктивный процесс моделирования возможных миров. Философия тоже интенсивно занималась уничтожением субъективности восприятия. Гуссерль сформулировал задачу депсихологизации культуры в целом. У Лакана субъект растворился в языке.

В целом противостояние субъективного восприятия и антипсихологизма повторило уже упоминавшийся нами средневековый спор сенсуализма и рационализма (вплоть до терминологии, - модернистские художники рассуждали о проникновении за феноменологическую видимость к ноуменальной сущности объекта). Спор этот вернул нас к сакраментальному вопросу - чему верить, чувствам или разуму? Для антипсихологизма характерно утверждение: субъективная психология неминуемо искажает воспринимаемое, а разум может представить то, "что есть". Но самым интересным является следующее, - в соответствии с антипсихологическими концепциями следовало бы ожидать появления единого универсального внесубъектного принципа зрения, но вопреки этому возникает множество различных. Поэтому когда Пикассо говорит, что надо "скорее изображать вещи такими, какими их знают, чем такими, какими их видят"¹¹⁵, то хочется спросить, кто или что обладает тем усредненным знанием и видением, которое он имеет в виду. Каждая антипсихологическая концепция давала свою интерпретацию сущности объекта. То есть субъективизм не был преодолен, а объект, вопреки декларации того, что мы знаем, какой он есть, оказался представлен множеством фантомных теней и копий. Глагол "быть" в формуле Кирхнера словно получил форму множественного числа. Объект мог "быть" по-разному.

Но и позиция, наследующая сенсуализму, также весьма спорна. О существовании объективной реальности, всеми одинаково наблюдаемой, любили рассуждать советские искусствоведы, продолжая интенцию Чернышевского о дереве и двух наблюдателях. Михаил Лифшиц, виртуозно и изощренно громивший кубистов и других модернистов, был в определенной степени прав, находя у них философские противоречия, однако его декларация истинности увиденной реальности столь же сомнительна. Реалистическая живопись - тоже обман, ловкость и хитрость. Она есть когда-то изобретенный прием отображения трехмерного пространства на плоскости. Известно, что некоторые племена, до сих пор ведущие первобытный образ жизни, не могут увидеть в цветных пятнах плоской живописи "реальное" изображение. Цивилизованные люди научены этому длительной тренировкой восприятия и представления. Так что реализм в искусстве

- такое же умозрение, как и модернистские эксперименты, только принадлежит другой культурной эпохе.

Зрение как физиологический процесс является для Чернышевского, Луначарского, Лифшица и их последователей аргументом в пользу существования объективной реальности. Между тем, даже с физиологической точки зрения не все так очевидно. Например, цвет есть условная особенность человеческого зрения. В природе нет ничего красного или зеленого, мы сами "раскрашиваем" поверхности, излучающие свет определенной длины волны. Да и собственно поверхности есть способ формирования окружающего пространства, с помощью которых мозг анализирует информацию, предоставляемую зрением. Тем более выходящие за пределы физиологии противоречивые художественные приемы, такие, как линейная перспектива, свидетельствуют об "искусственности" видимой реальности и о том, что она есть конвенция, а значит симуляция.

Джозеф Кошут сказал, что "с концептуальной точки зрения смотреть на кубистические "шедевры" как на искусство сейчас бессмысленно", "ценность кубизма суть его идея в области искусства, а не физические и визуальные качества"⁹⁵. Вообще с тех пор как модернистское искусство своими экспериментами оказало нам неоценимую услугу, уже прошло довольно много времени. Луначарский чуть ли не первым открыл антипсихологический дискурс (правда, исключительно в материалистическом ключе), когда почти сто лет назад ругал "субъективистов" во французской живописи, которые пытаются "взглянуть на природу совсем новыми, как бы нечеловеческими глазами" или "пронизать как-то пелену практического взаимоотношения между субъектом и объектом"¹¹⁶. И теперь, по прошествии стольких лет экспериментов и споров, нам пора обнаружить, что противоречие снимается, - с одной стороны, разговор идет об уничтожении субъективного фактора, а с другой - появляется некий универсальный псевдосубъект восприятия, которому принадлежит универсальное знание и видение, и который транслирует нам свои впечатления. Субъект этот и есть сама симуляция (во всех возможных уже упомянутых формах, - коллективного бессознательного, разума культуры, паноптического архива). Профанные общепринятые нормы поведения и восприятия служат идеальным материалом для формирования этого псевдосубъекта. В языке они воспроизводятся безличными глаголами 3-го лица множественного числа, - говорят, думают, считают...

Подобно импрессионистам, нам наконец-то следует заметить, что между нами и объектом, а также между нами и знанием есть симулятивная среда, некое мерцающее поле, мешающее нам сконцентрировать внимание. Нам никогда не удастся увидеть объект кристально ясным и чистым, но зато он будет играть множеством состояний. Если свет и воздух хранят информацию о том, как меняется Руанский собор в течение дня, то разве это не похоже на то, как симуляция сообщает множество смыслов каждому объекту или событию?

Вопреки физиологической трактовке зрения вспомним, как понимал это явление Платон. По его представлению, мы видим не оттого, что свет попадает в глаз, а оттого, что из глаз выходит "огонь", не имеющий свойства жечь, но изливающий мягкое свечение"¹¹⁷. Этот огонь ощупывает окружающее пространство и сообщает нам о его формах. Если бы мы смогли увидеть зрительный огонь Платона как миллионы движущихся лучей, ощупывающих пространство и переплетающихся в сложных фигурах, то, возможно, это мерцание и подсказало бы нам, как увидеть симуляцию.

Граница на замке

Владимир Набоков, любитель анаграмм и загадок, упомянул однажды детективный роман, в котором слова, содержащие непосредственные указания на настоящего преступника, были напечатаны жирным курсивом. Если следовать этой логике, то наступил тот момент, когда некоторые фразы также должны быть выделены как содержащие ответ на основной вопрос - как индивидуум может противостоять симуляции? И как, собственно, можно заниматься творчеством

(интеллектуальным или эстетическим) и не стать при этом жертвой симуляции?

Как мы уже выяснили, собственная однозначная позиция, твердая точка зрения, означает практически полную уязвимость. Только непрерывное движение, маневрирование может повысить защищенность. Это говорит о необходимости некоторой дистанции по отношению к любой определенной оппозиции, а также о включении противоположных точек в общий синкретический горизонт. Мы снова находимся в состоянии нерасчлененного мышления, в ситуации "до философии". Кроме того, мир не поддается однозначному дихотомическому членению, и это еще один аргумент в пользу синкретизма. Маневрировать в симулятивном пространстве и меняться в симулятивном времени - задача сложная, поскольку классическое представление о течении времени как о чередовании культурных эпох сменилось представлением об остановке времени. Произошло это оттого, что признаки совершенно различных культурных эпох, например, авангарда и архаики, наблюдаются одновременно. Но маневрирование ни в коем случае не должно означать ускользание или иронию, которые у московской концептуальной школы определялись как "колобковость" (предлагалось спрятаться, укатиться как колобку, прикинуться придурком перед постмодернистской опасностью). Мы говорим о творческом методе, а не об игре в прятки.

Фома Аквинский предлагал смотреть на иерархию со стороны; то есть он научился слезать с дерева и наблюдать, как оставшиеся на нем обезьяны прыгают с ветки на ветку (правда, на Arbor Mundi водятся необычайно умные обезьяны). Но нам в нашей постмодернистской ситуации это не удастся: позиция наблюдателя, смотрящего со стороны на мировое дерево, невозможна. Зато мы знаем, что на его поверхности есть тонкий слой симуляции, в котором имитируется какая-то жизнь. Все мы в этом слое и находимся и в принципе можем попробовать осознать наш симулированный мир весь целиком. Для этого нам и нужны одновременно номинализм и реализм, научное и сверхъестественное, правое и левое, классика и постмодернизм. Имея такое представление, мы даже можем попробовать помыслить иерархию мертвого Arbor Mundi; ведь наша симуляция повторяет его поверхность. Понятно, что это будет так же сложно, как представить себе четырехмерный куб, находясь в трехмерном пространстве, - но ведь дерзнуть можно?

Коль скоро существуют границы культурных пространств с интенсивным обменом, то именно они, а не сами разделенные пространства, представляют для нас особый интерес. Наиболее важной является функция перевода с одного языка на другой. Вероятно, здесь уместна следующая метафора, - переводчик, обслуживающий встречу политиков на высшем уровне. С одной стороны, от него ничего не зависит, с другой стороны, одно его слово может кардинально изменить ситуацию.

Если мы будем рассматривать не абстрактные культурные пространства, а вполне конкретный случай взаимодействия индивидуума с окружающей его средой, то и в этом случае наиболее важна граница, отсутствие которой означает полную принадлежность индивидуума к этой среде. Как раз эта граница между индивидуальным миром и общим культурным пространством способна стать инструментом для решения проблемы противостояния симуляции. Тут нам опять не избежать биологической ассоциации, - чтобы существовать, организм должен иметь обмен веществ с окружающей средой. Правда, что именно следует иметь в виду под веществами, пока уточнять не будем. Не хотелось бы скатываться к банальному научно-позитивистскому представлению - обмен информацией, и так же не хотелось бы все сводить к предельно запутанному семиотическому - обмен знаками. В то же время запретить обмен нельзя, и нельзя спрятаться от симуляции в мире реальности. Невозможно создать зону отчуждения между собой и культурой. Если мы прибегаем к метафоре границы, то это не должна быть граница на замке с контрольно-пропускной полосой, собаками и бравыми пограничниками. Необходима свобода перемещения тех самых веществ, хотя и контролируемая таможней.

Если мы решаем вопрос отношения к миру симуляции, то нам обязательно надо вспомнить много

раз актуализированную критику европейской индивидуальности, как ригидной, излишне жесткой и противопоставленной окружающему миру. В то же время восточная традиция подразумевает конформное слияние с природой. Но нас интересует не определенная модель поведения, не определенная позиция, а что-то между ними или что-то, включающее и то, и другое. Между европейским индивидуализмом и восточным конформизмом также существует граница. Взаимодействие двух моделей требует непрерывного перевода с одного языка на другой. Эти две метафоры - граница и перевод - вполне способны помочь личности противостоять симуляции. Принцип таков: не раствориться в симуляции, и не закрыться от нее "железным занавесом", а создать границу с равноправным обменом с внешним миром. Под границей не подразумевается антивирусный firewall, симулятивные "вирусы" симуляции должны быть не уничтожены, а переработаны. Одна из подсказок для формирования границы, - хорошо известные термины: остранение Шкловского и *Verfremdung* Брехта (сделать явление странным, чужим).

Если классическому разуму был свойственен менторский тон и он агрессивно относился к природе, то теперь разум (чтобы сохранить себя) должен найти форму сосуществования с симуляцией. Иллюзия собственности и хозяйничанья меняется на бережное экологическое отношение к симулятивной природе. Построить себя из мифологических компонентов - задача похожая на возникновение сознания у первобытного человека.

До сих пор мы говорили про защиту от симуляции. А что же по поводу нападения? Но никакого нападения не будет. Мы бессильны перед симулятивной культурой. Зато у нас есть мощное оружие слившегося с природой дикаря, который задолго до появления интеллигидельного осмысления мог пользоваться сенсительным восприятием. Пока нам доступно только мельтешение симулятивной природы, безумное с точки зрения классического разума и безобразное с точки зрения классической эстетики. Но эта же симуляция может стать совершенной в другом представлении. Таковой ее может сделать творческое эстетическое действие. Но о каком творчестве идет речь, если классическое искусство поглощено симуляцией и классическая эстетическая позиция просто смехотворна? Имеется в виду не работа на симуляцию с производством "новых" симулятивных смыслов и воспроизводством вещей-эпифор, а эстетическое действие в самом его широком понимании, от простого чувственного восприятия до определения красоты симулятивных явлений. Отметим, что это совершенно не предполагает позитивистского использования культуры, которое можно определить, перефразируя Лотмана, - обходиться с культурой буквально по Мичурину и Вернадскому: не ждать милостей от второй природы, превратить ее в искусственный интеллект - наша задача. По сравнению с этим у нас довольно скромная цель, - конструирование личности, осознающей границу между собой и внешним симулятивным миром и взаимодействующей с ним с позиции равноправного обмена (задача сугубо индивидуальная, никаких грандиозных задач конструирования "нового человека"!)). Кроме того, нас интересует эстетизация и определение ценности явлений симулятивной культуры, причем в этом случае решение не подразумевает использования устоявшихся (и даже уже традиционных) приемов искусства и философии, - сталкерства, мифологизации, и демифологизации.

Перечислим еще несколько практик, от которых следует отказаться. Оставим попытки прорываться сквозь паутину симуляции к реальности. Оставим миметические попытки подражать (симуляции). Оставим модернистские попытки переделывать (симуляцию). Оставим постмодернистские попытки повторения, воспроизведения (симуляции). И оставим постклассические попытки создания новой (симулятивной) религии. Займемся поисками принципов новой эстетики, - а для этого нам надо овладеть искусством перевода с языка симуляции на язык симуляции. И для этого нам нужна та практика, которую Фуко определял как "творить себя".

Особый интерес для нас будет представлять следующая тема, - какие явления подлежат эстетизации, то есть что именно производит та деятельность, в которую трансформировался язык? Но прежде чем мы займемся этим, совершим небольшой экскурс, поскольку до недавнего

времени полагалось, что есть наука, которая прекрасно справляется с такими явлениями, и называется она семиотика.

Романтическая семиотика

Вспомним еще раз Джонатана Свифта с его великолепным рассказом о философах, провозгласивших бесполезность слов. Их произнесение приводит к изнашиванию легких - таков был прагматический смысл идеи, которая восходила к номиналистским концепциям: ведь слова - всего лишь названия вещей, ничего более. Кроме того, перед прожектерами стояла благородная задача вообще ликвидировать знаки. Собеседникам нужно было не называть вещи, а показывать их друг другу, то есть буквально презентировать, а не репрезентировать. Неудобство этого метода заключалось в том, что вещи для разговора постоянно нужно было иметь под рукой и, если философ был беден и ему не на что было нанять слуг-носильщиков, то он вынужден был сам таскать огромный мешок с различными предметами. Изобретатели такого языка настойчиво призывали народ воспользоваться их идеей и достигли бы успеха, если бы "женщины, войдя в стачку с невежественной чернью, не пригрозили поднять восстание, требуя, чтобы языку их была предоставлена полная воля, согласно старому дедовскому обычаю: так простой народ постоянно оказывается непримиримым врагом науки"¹¹⁸.

Но и без народа-спасителя идея все равно была провальная. И даже не столько из-за непоследовательности (как, например, показывать глаголы или философские категории?), сколько из-за того, что знаки никуда не делись, вещи в мешке тут же и стали такими знаками. Науке о знаках при этом только работы прибавилось, ведь показывать - все равно, что указывать, то есть устанавливать связь между знаком и референтом. Тем великолепнее рассказ Свифта, подчеркнувший одну из главных семиотических проблем, а именно проблему референции. Знаки указывают на реальные вещи неточно, постоянно ошибаются, а то и вообще могут не найти референта, то есть предмет реального мира, на который они должны ссылаться. Основная причина этого заключается в том, что не просто знак указывает на вещь, а мы, люди, сначала указываем на знак, который потом должен будет указать на вещь. Это двойное указание гарантирует некоторую неточность, если не прямую ошибку. Мы используем готовый язык, носим с собой гигантские мешки слов, не можем найти подходящее, и постоянно забываем их значения. Структура знака мгновенно усложняется, как только его применяют, то есть интерпретируют. В результате этого действия появляется вторичный образ знака, результат этого действия, для которого существует соответствующий термин - интерпретант. Вообще семиотика, декларируя свою способность описывать соотношение знака и вещи, имеет богатый терминологический аппарат, и, тем не менее, испытывает постоянные трудности. Проблема референции дошла до своего апофеоза в постструктурализме, в котором семиотический хоровод симулякров, указывающих лишь друг на друга, подменил собой реальность.

Еще стоики открыли следующий факт: имя (да и любое высказывание) обязательно связано с двумя внешними по отношению к нему явлениями. Во-первых, это объект реального мира, на который имя указывает, во-вторых, тот смысл, который имя несет, и который может быть постигнут умом. Само же имя является материальным носителем смысла и постигается чувствами. В простейшем случае это звук (после Соссюра говорят - акустическая форма). Со времен архаики множество замечательных людей внесли свою лепту в формирование семиотики, - Августин, Соссюр, Моррис, Пирс, Рассел, Витгенштейн, Барт, Деррида etc. etc. Поскольку каждый вводил свои термины, почти не обращая внимания на других, то семиотическим словарем пользоваться чрезвычайно трудно.

Пирс начинает изложение одной из своих теорий таким утверждением: "Из трех классов третьей трихотомии репрезентаменов (простых или субститутивных знаков, или сумисигнумов; двойных или информационных знаков, квазипредложений, или дицисигнумов; тройных или обладающих

рациональной убедительной силой знаков, или умозаключений, или свидисигнумов) легче всего понять природу второго, то есть класса квазипредложений, несмотря на то, что вопрос о сущности "суждения" является в настоящее время самым спорным из всех вопросов логики"119. Так, "крылышка золотописьмом тончайших жил"120, семиотика уложила симуляцию в поэтическую реальность. Строгой науки не получилось, зато вышло что-то романтическое и одновременно логически непогрешимое.

Русские семиотики отличались еще большей эмоциональностью, чем западные. Особенно Алексей Лосев, который довел поэтичность этой науки до кульминации. Что-то подобное "означаемому" он определял как "общение твари с инобытием", а "тварь" называл "инобытийною сущностью"121. Если отцы-основатели семиотики могли себе позволить излишнюю романтичность и некоторую некорректность, то что говорить об авторах учебников и энциклопедий? Десигнатом может быть названо то, что следовало назвать денотатом, референт может стать означаемым, а многие понятия используются просто без определения, как если бы они были общеупотребительными (хотя они совершенно таковыми не являются). Все это в целом и приводит к таким, например, высказываниям: "Семиотика это то, что люди, называющие себя семиотиками, называют семиотикой"122. Получается, что эту науку ничем, кроме как шарлатанством, не назовешь. Но, с другой стороны, можно также утверждать принадлежность семиотики к самому высокому уровню осмысления или, как говорил Кант, "философии согласно мировому понятию". Ведь только философия умеет давать определения типа "человек это человек" (а такое утверждение в семиотике называется автореференцией). Чувствуя за собой это высокое предназначение, семиотика часто уходит от строгой логической определенности, присущей конкретному частному знанию.

Попробуем разложить семиотические термины по определенным местам, чтобы избежать банальной путаницы. Идеальный порядок, в случае если он все-таки потребуется, пусть наводят "люди, называющие себя семиотиками". Итак, знак состоит из двух частей, - материального носителя (постигается чувствами) и смысла (постигается разумом). Кроме того, есть внешний по отношению к знаку, также материальный, объект, на который знак указывает. Его иногда считают третьим компонентом знака. Кроме трех основных, могут быть еще и дополнительные составляющие, например, упоминавшийся уже интерпретант. Семиотика, если ее понимать не как высший инструмент познания, а как объективную науку, изучает структуру знака, соотношение его частей, его отношение к объектам реального мира, а также отношения знаков между собой.

Для трех перечисленных частей знака отцами-основателями придуманы следующие термины. Материальный носитель знака: означающее, *signans*, сигнификант. Смысл знака: означаемое, *signatum*, сигнификат, десигнат, концепт, интенционал. Объект в реальном мире: референт, денотат, предмет обозначения, экстенционал. Некоторые из терминов обычно используются парами. Придуманное Августином соотношение для носителя и смысла, "*signans - signatum*", может быть названо "сигнификант - сигнификат", а также "означающее - означаемое" (эта пара - суперхит 60-70-х, любимое дитя постструктурализма). Соотношение реального объекта и смысла знака могут определяться парой "денотат - десигнат" или "экстенционал - интенционал".

Для иллюстрации семиотических терминов обычно используются довольно сложные и неочевидные примеры. Денотат, то есть совокупность всех реальных объектов, соответствующих данному десигнату, в учебниках обычно иллюстрируется замечательной формулой "король Франции лыс"1, а пара "означающее - означаемое", образующая миф у Ролана Барта, - совершенно некорректным примером с солдатом-африканцем во французской военной форме ("Мифологии" 107).

С другой стороны, существует простейший, часто употребляемый в семиотике объект реального мира - стул (стол), на котором (за которым) сидит философ (семиотик). Акустическая форма "стул" при этом является материальным носителем знака или означающим, каковое можно постичь чувственно, в данном случае, услышать. Понятие "стул" является означаемым, его можно постичь

разумом (но, вероятно, только сидя на нем). Денотатом для слова "стул" будет все существующее множество реальных стульев, а вот для высказывания "нынешний король Франции"¹ денотатом будет пустое множество.

Интересно, что слово "дизайн", пришедшее из английского в значении "конструирование", имеет этимологического собрата, - заимствованный из латинского "десигнат", то есть означаемое. Но тогда получается, что художник-дизайнер не конструирует модель или графическую поверхность, а творит новые смыслы знака, наделяет предмет, товар, бренд смысловой ценностью. Рекламные идеи - те же мифы, надстроенные над первичной семиотической системой. В этой деятельности активное участие принимает заказчик, который со своей однозначной шкалой "нравится - не нравится" и полным отсутствием вкуса (но с наличием суждения) выбирает правильный вариант. Такой постмодернистский партисипационный (по Дженксу) творческий акт всего лишь добавляет новые десигнаты к миру симуляции. Результат труда дизайнера - мелкие бесы дизайна в хороводе симулякров.

Структура простейшего знака, известная со времен стоиков, не представляет трудностей для понимания, но современные семиотические инструменты перепутаны и перемешаны так же основательно, как и вещи в мешках философов Свифта (перед беседой им долго приходилось вынимать и раскладывать различные предметы, потом - столь же долго их упаковывать). Ирония Свифта и иным способом отзывается в современной семиотике, которая рассматривает как язык любую структуру или систему, не только лингвистическую. Ритуальные обряды и визуальный язык кино, поведение животных и поведение семиотики на семиотической конференции, - все является системой знаков и объектом рассмотрения семиотики. Отсюда следует интересный вывод. С одной стороны, семиотика осознает проблему референции, то есть соглашается с отсечением реального мира от своего объекта, но, с другой стороны, любой материальный объект может быть знаком. Семиотика и рассматривает абсолютно все как свой объект. Кроме того, любая теория с точки зрения семиотики может и должна быть переведена на семиотический язык. Короче говоря, все на свете является знаками. Постулируя предмет своего рассмотрения как знак и описывая его свойства, семиотика оказывается перед необходимостью объяснять и интерпретировать все сущее. Она подменяет собой онтологию. Она запихивает в свифтовский мешок с вещами весь мир.

Тот факт, что семиотика также пытается переносить свои методы на объекты, отличные от естественного языка, означает, что эти объекты рассматриваются как метафоры языка, а семиотические термины толкуются расширительно. Такая судьба, например, постигла означающее и означаемое, - к каким только объектам они не прикладывались! С одной стороны, подобная практика должна расширить наши возможности, но на деле она приводит к созданию новых пространств симуляции.

С тех пор как появилась и была осознана проблема соотношения симуляции и реальности, семиотика необычайно усложнилась. Дело не только в кризисе референции, но и в том, что простая конструкция "смысл-носитель-объект" практически никогда более не реализуется в своем классическом варианте. Система знаков, которая была неким факультативным дополнением к реальности, стала совершенно самодостаточной. Реальность может быть нами осмыслена только через систему знаков, то есть через язык. Зато симуляция доступна нам непосредственно, она и состоит из знаков, а, точнее, является композицией семиотических составляющих с нарушенными и трансформированными связями. Язык в своем позитивистском понимании есть практический инструмент, устанавливающий связи человека с реальным миром. Но он уже давно осознан как некий императив, диктующий смыслы и управляющий всем сущим (это описано, например, в таких терминах, как "языковые игры" Витгенштейна и "дискурсивные практики" Фуко). Что же тогда говорить о совершенно самодостаточной симуляции, которая без всякого творческого участия человека способна порождать явления с удивительными свойствами? Эти явления обладают большей степенью присутствия, наличия и влияния, чем реальный мир. Если по-прежнему рассматривать их как знаки, вступающие в отношения лишь друг с другом, то мы

получим известные уже постструктуралистские симулякры, эфемерные образования, от которых позитивистское мышление умеет отмахиваться, как от назойливых мух. Но в том-то и дело, что эти явления вполне способны контактировать с реальным миром. В некоторых случаях симуляция сама способна создавать вещи по своему образу и подобию (то, что мы ранее называли эпифорой). Но гораздо важнее, что реальные объекты указывают на симулятивные явления как на более "настоящие", гиперреальные. Если классическая семиотика утверждала, что знаки указывают на материальные объекты, то мы скажем, что все наоборот - реальности приходится опираться на симуляцию, указывать на нее как на референт.

Любая современная философская теория будет обязательно использовать семиотическую терминологию и рассуждать о языке как императиве. Но что если мы совершим святотатство и отвергнем семиотику, священную корову постструктурализма? Позволим себе усомниться в том, что этот инструмент адекватен симулированному миру. Но что же мы предложим взамен? Если разговор идет о языке, вывернутом наизнанку, в котором референтом является фантомный, ускользающий симулякр, то с точки зрения семиотики ничего не изменилось. Триада основных составляющих знака по-прежнему будет актуальной. Но дело в том, что симулятивные явления, вступающие в отношения с реальным миром, которые было бы так заманчиво описать как сообщения, как семиотические явления, таковыми не являются. Язык должен обладать строгой структурой и постоянной семантикой. Значения слов и знаков могут, конечно же, изменяться во времени, но достаточно медленно, как некоторый длительный процесс (по отношению к временной протяженности одного сообщения). Для симулятивных явлений характерно, что значение слова или высказывания практически никогда не совпадает у адресанта и адресата. И эти явления, - назовем их "императивы симуляции", - есть некоторая коллективная коммуникативная деятельность, причем актуальность, весомость, наличие самой деятельности более высоки, чем реальность ее участников. Знак указывает, а императив приказывает. Но это, скорее, говорит об их сходстве. Главное отличие императива симуляции от семиотических категорий в том, что мы имеем дело с некоторой деятельностью, в которой знаки еще не сформировались.

Георгий Щедровицкий сказал про знаки, что они "являются ни чем иным как бытием деятельности"¹²³. Он считал, что знаки есть "застывшее" состояние "живой" формы. Эта теория проста и изящна: знаки не нужны, пока деятельность является "живой". Знак появляется только тогда, когда ее нужно архивировать. В этой связи вспоминается старая история про тюремную камеру, в которой долго рассказывали анекдоты. Когда рассказали все известные, то пронумеровали их и время от времени кто-нибудь выкрикивал, - анекдот номер такой-то! И все долго смеялись. Так вот, именно деятельность до знака, до семиотики, до того момента, как все пронумеровали, является прообразом искомого творческого метода.

Щедровицкий говорит, что при необходимости знаки могут быть востребованы, чтобы организовать другую деятельность. Но она опять же завершится образованием знаков, только уже новых. Этот непрерывный процесс переливания из деятельности в знаки и обратно превращается в совсем бессмысленное переливание из пустого в порожнее, когда в качестве дознаковой деятельности мы рассматриваем симуляцию. Возникает парадокс, ведь симуляция и есть следствие тотальной семиотизации бытия, когда знаки обретают статус единственной и самодостаточной реальности. И, тем не менее, именно в этом суть предложения. Дело в том, что симуляция уже заняла в мире свое главенствующее место. И она сама дала уникальную возможность заняться переводом на границе культурных пространств, то есть именно тем, что необходимо для конструирования личности.

Для того, чтобы понять, какой именно деятельностью является симуляция, вспомним то время, когда знаки действительно только зарождались. В предыдущей главе мы говорили о наскальной живописи, описанной Александром Маршаком и интерпретированной Дональдом Прециози¹⁰⁰. Она не являлась произведением искусства в классическом европейском субъект-объектном понимании, а также не являлась сообщением, направленным участникам той первобытной жизни

или их потомкам (в том числе и нам, вопреки позитивистским убеждениям многих исследователей). Наскальные изображения представляли собой некий хаотичный дневник племени с переменной семантикой и с полным отсутствием строгих семиотических связей. Его вели все жители данной пещеры, и не одного поколения. В определенных ситуациях дневник мог нести регламентирующую функцию, но поскольку постичь структуру изображения не был способен ни один смертный, оно закономерно наделялось мистическими свойствами. Его ценность и актуальность становилась гораздо более высокой, чем жизнь любого соплеменника. Такое изображение не является знаком, отсылающим нас к какому-то предмету, явлению или действию. Оно само есть действие, аккумулирующее в себе все, что происходит с племенем. Первобытный тотем, появившийся в результате длительной коммуникативной деятельности, и есть прообраз нашего императива симуляции. Чтобы быть знаком, тотему необходимо оторваться от реальности и указать на нее. Но он еще не может быть онтологичным, он "онтичен".

С другой стороны, для семиотики вообще не существует несемиотического. Например, если мы зададим вопрос, что было до образования знаковых систем, до разума и вообще до человека, то и в этом случае легко обнаружим знаки. Общественные насекомые имеют коммуникативные системы. Например, пчелы способны сложными движениями, напоминающими танец, сообщить расположение того места, в котором найден корм. Да и животные-индивидуалы вполне могут обозначить (определить с помощью знаков) свою территорию, и это будет понятно даже особям других видов. Знаковые системы появляются независимо от субъекта, они есть продукт любой коммуникации. Но мы, конечно же, интерпретируем язык животных на свой человеческий (семиотический) лад. Мы его очеловечиваем, усложняем (или упрощаем). Например, придаем ему эмотивную и психологическую составляющие. Человек сам наполняет знаками любую реальность, как только вступает с ней в какие-либо отношения. Причем, отметим еще раз, что здесь следует говорить не о языке как позитивистском инструменте для точного описания реальности, а об отправлении наших симулятивистских тотемов тем референтам, на которые мы указываем.

Взгляды Лотмана, о которых мы уже упоминали, - характерный пример позитивистского мышления, которое отдает весь мир в распоряжение семиотики. Для Лотмана культура практически тождественна семиосфере. Этот термин появился как наследник ноосферы Вернадского, а сам Лотман в большой степени является наследником русских космистов. Сфера знаков представляется как нечто аналогичное сфере разума, и, следовательно, является неким полем позитивной деятельности человека.

С другой стороны, тезис Лотмана о семиотической границе очень поможет нам объяснить, почему у русских (точнее, в русском языке) образовалось одно интересное преимущество. Наконец-то они действительно изобрели что-то раньше других. Ни спор Ползунова с Ваттом, ни Попова с Маркони, ни даже веселая фраза "Россия - родина слонов" никак не умаляют того факта, что русские оказались в гигантском семиотическом разломе, который производит смыслы и тексты с невероятной интенсивностью. Это граница между советской идеологией и современной растерянностью. На протяжении долгих десятилетий у нас шло строительство искусственной культуры (почти как искусственного интеллекта у Лотмана), и это строительство сменилось полным семиотическим хаосом. Нам постоянно необходим перевод с одного языка на другой, преобразование одного кода в другой. Причем пока про большинство людей можно сказать, что они побывали и в том, и в другом пространстве, научились иносказаниям, а также другим семиотическим трансформациям в советские годы, а теперь овладевают языком хаоса. Вероятно, гиксосы "вошли" в культуру Египта, а варвары - в культуру Рима с помощью похожих механизмов, но тогда не было таких коммуникационных мощностей.

Все сказанное убеждает нас, что отвергнуть семиотику не получится. Слишком много интересного придумали "люди, которые называют себя семиотиками". Но попробуем хотя бы отказаться от терминологической путаницы. Если уж приходится оперировать знаком и делить его на составляющие, то будем называть эти составляющие телом знака и смыслом знака, а то, на что

знак указывает - реальным (симулятивным) объектом. И кстати, упрощением терминологии мы еще раз подчеркнем тот факт, что перед лицом симулятивной природы мы - дикари.

Впрочем, существуют люди, которые считают, что могут эффективно работать с симуляцией и распоряжаться семиотическими границами. В качестве примера можно привести необычайно развитый в наши дни пиар-менеджмент (от англ. public relations), направленный на манипуляцию массовым сознанием. Другой пример - актуальное искусство, которое гордо декларирует свое владение семиотическим материалом. Некоторые его представители (московской школы) полагают, что очень удачно воспользовались советским семиотическим материалом и получили соответствующие дивиденды, как олигархи от приватизации бывшей советской собственности. В этом контексте интересно вспомнить фигуру шамана в первобытном обществе, в задачу которого как раз и входило поддержание до-семиотической деятельности. Приемы были самые различные, - от конкретных указаний, что и как делать (в соответствии с некоторыми принципами) до регулярного кормления племени наркотическими средствами для достижения состояния "прозрения". Человек древнего мира, конечно же, не мог рефлексивно оценить эту ситуацию, он просто жил своей первобытной жизнью. Но у нас есть возможность анализировать нашу симулятивную деятельность, если мы превратим прозрение (или пра-зрение) в зрение, то есть в способность видеть симуляцию. Таким образом получается, что мы должны вооружиться как досемиотическим творческим методом "слияния" с симуляцией, так и рациональным рефлексивным методом ее анализа.

Пока же мы не научились это делать, императивы симуляции спасают нас от фатального ужаса перед неизвестностью. И это очень похоже на то, как первобытный человек наделял окружающую природу душой. Антропоморфность леса, или урагана, или моря в некоторой степени уравнивала человека с миром, с которым он не мог справиться. Именно эти образы и стали позже знаками. Но сначала они буквально ничего не значили (то есть не были знаками), они ни на что не указывали, между ними и природой не было дистанции. Так и наши императивы ничего не значат, поскольку они есть сами объекты, на которые еще надо будет указать.

Появление одного из первых знаков для первобытного человека связано со смертью. Тело умершего исчезало, но он по-прежнему существовал в памяти. Образ человека и мертвое тело уже представляли собой классическую семиотическую пару. Правда, осознана эта парность была только тогда, когда люди научились хоронить предков. Так что похороны - семиотическое действие, отделяющее знак от референта, а их наличие свидетельствует о высоком уровне цивилизации. И до тех пор, пока доисторический человек не научился хоронить предков, он оставался на примитивном уровне сознания. Хотя у него могло уже быть развитое чувство почитания умершего. Например, тело вождя племени (вожака стаи) могло еще долго удостаиваться знаков внимания после смерти. Когда был изобретен способ натуралистического бальзамирования, русские незамедлительно им воспользовались, чтобы не хоронить своего вождя, а оставить его тело с собой навсегда. И это было необходимо, - в условиях отсутствия семиотического разделения между знаком и телом лучше оставить тело при себе, поскольку знак в симулятивном пространстве всего лишь ссылается на другие знаки. И теперь мавзолей Ленина (о котором мы уже подробно говорили) есть материализация мощного императива симуляции, производящего смыслы и диктующего тексты. Призывы к тому, что справедливость должна восторжествовать, и Ленина нужно захоронить по христианскому обряду, есть требование превратить непривычное явление симуляции в привычную метафору. Оно основано на позитивистских представлениях о мире как о реальности с прочными семиотическими связями. Но мир таковым не является, а погребение тела Ленина только усилит и усложнит все явление в целом. Мы еще не научились хоронить императив в симулятивном пространстве и вынуждены таскать его с собой.

Итак, вот мы, русские (рускоязычные), танцующие вместе со своими мертвыми танец трудолюбивых пчел на границе семиотических пространств. И, конечно же, нам нужна песня (с ней легче танцевать). Такой песней у нас является гимн, написанный как палимпсест. Два раза

текст гимна тщательно соскребался и на его место вписывался новый. Музыка при этом не менялась (это и не нужно, поскольку ритм движения должен быть сохранен). Все три текста написаны одним человеком, которого можно было бы назвать автором, но он таковым не является, так как этот своего рода племенной дневник создавался всенародной деятельностью в течение длительного времени. Тот факт, что все три редакции, 1945, 1977 и 2001 годов, написаны одним человеком, только подтверждает факт совместного деяния: ведь Сергею Михалкову приходилось самому меняться, подстраиваться под новую симуляцию. Ему было позволено что-то подправить на каменных скрижалях советской эпохи, ему, как и многим другим (Чечулину, Щусеву etc.) было позволено выполнять шаманские функции, но не владеть видением симуляции. Три политических деятеля, три вождя племени, по заказам которых переписывались тексты, также не являются авторами. Однако они каждый раз задавали новый семантический ряд, новые смыслы. Можно, конечно же, видеть в этой истории изощренный продукт сталинской пропаганды, брежневской идеологии и путинского PR-менеджмента. Можно также назвать Михалкова поэтом-концептуалистом, поскольку его продукт превосходит по радикальности все поэтические эксперименты со словом, смыслом и знаком. Рассуждая о гимне с точки зрения позитивистского сознания, мы скажем, что третья редакция есть возврат советских пропагандистских приемов. Возможно, нам удастся развенчать миф, и гимн у нас будет другой, но это все равно что лишить племя основного смысла существования, уничтожив его тотемический дневник, который есть попытка фиксации ускользающей симуляции в общей деятельности. Наш гимн адекватен нашей симулятивной природе.

Как и древние люди, мы каждый раз соглашаемся с тем, что пропел шаман, и радостно наблюдаем за жизнью меняющегося тотема. Возможно, мы научимся отделять себя от него и указывать на него, как на референт. И тогда мы осознаем, что есть знаковые системы и изобретем семиотику.

Dasein Design

Ко всему, что было сказано про Дазайн и Дизайн, добавим, что эти слова в русском языке - respectable и таинственные. Немецкое "вот-бытие" - герой самых актуальных философских текстов. К дизайну прочно приклеились такие эпитеты, как модный и гламурный. Между тем, в исходных немецком и английском эти слова - простые обиходные. Немецкий бауер вполне может несколько раз в день порадоваться своему достатку и житью-бытью, а английский сантехник будет деловито обсуждать конструкцию, то есть дизайн, унитаза (который, будучи сконструирован, должен быть затем инсталлирован, - еще одно волшебное слово). Но русский философ обязательно придаст этим словам сакральный смысл. Так почему бы тогда не усилить эту сакральность объединением двух терминов? Поскольку оба они - интернациональные, вполне можно их использовать в связке без перевода. Займемся дазайн-дизайном современной культуры, хотя и будем помнить, что Dasein Design в буквальном переводе - бытийное конструирование, или уж совсем по-простому - бытовое обустройство.

Для этого вернемся к истории возникновения и многочисленных метаморфоз такого замечательного здания, как гостиница Москва. Эта история уже была рассмотрена в главе "Архитектура - застывшая симуляция". Но теперь нам предстоит познакомиться с данным объектом не как со зданием, а как с императивом симуляции. Вспомним другую тему из той же главы - спор Чарльза Дженкса и Роберта Вентури о "сараях" и "утках". Обе аллегории, несомненно, являются семиотическими конструкциями. Декорация на "сарай" есть тело знака; сообщаемый ею смысл мы постигаем умом, а референт располагается в здании. Допустим, на этом здании когда-то было написано "Баня" (простейший пример декорации - надпись), и в нем, соответственно, баня и располагалась. Теперь там сделали евроремонт, туда въехал банк, и декорация совершенно закономерно оказалась изменена. Для тех специалистов, которые узнают в здании конструктивизм 20-30-х годов, и произнесут фамилию архитектора (например, Мельников),

который стремился сделать удобной именно баню, это создаст некоторый дискомфорт. Но таких будет ничтожно мало. Большинство вообще никакого противоречия не заметит. С другой стороны, здание вполне может принять участие в семиотическом обмене. Например, если бы в результате каких-то громких исторических событий оно прочно связалось бы с понятием "баня" (допустим, случилась революция, и Ленин повелел захватывать не телеграф и телефон, а бани), то семиотическое расхождение заметили бы многие, если не все. Здание мифологизировалось бы, оно приняло бы на себя функцию тела знака. Таков Кремль, - построенный как город, военная крепость, он стал "сердцем Родины", "оплотом борьбы за коммунизм". Таков и Белый дом, знак бунтарства и свободы, но только с него тщательно счистили следы пожара и, соответственно, семантическую определенность.

"Утка" - это такое здание, которое само непосредственно является знаком. В понимании Роберта Вентури это сооружение, форма которого соответствует смыслу. Мы уже говорили, почему придуман именно такой термин, - в качестве примера было приведено здание буквально в форме утки, в котором охотник может купить все необходимое для охоты на эту птицу. Таким же может быть киоск "Макдональдс" в форме гамбургера. В этом случае здание само является телом знака или, в терминологии Дженкса, - декорацией. Например, можно представить себе баню, располагающуюся в здании, чья форма сложена из четырех гигантских букв - "БАНЯ".

Само здание, которое понимается как "сарай" абсолютно исключено из семиотического обмена, а "утка" полностью в него включена, но эти теоретические спекуляции для того и придуманы, чтобы проиллюстрировать абстрактные случаи. Реальный "сарай", который несет декорацию, является для нее подставкой, а также хранилищем референта. Его форма вполне может связаться с этим референтом и он перестанет быть просто коробкой, лишенной семиотической функции. С другой стороны, и "утка" способна потерять свое предназначение. Представим такую сюрреалистическую картину - магазин по продаже охотничьих принадлежностей исчез, а здание в форме утки оккупировано бродягами. В этом случае "утка" своим смыслом все еще отсылает нас к водоплавающим птицам, но какое участие они примут в данной семиотической конструкции, зависит от зрителя.

"Утка" - это иконический знак, то есть такой знак, который имеет прямое визуальное сходство с объектом, на который он указывает. Для символа, другого типа знака, связь с реальным объектом устанавливается путем договора, конвенции. Но граница между символами и иконами условна, более того, весьма условным (конвенциональным) может быть визуальное подобие иконического знака референту (например, если оно есть результат конструирования на уровне восприятия и представления). Умберто Эко в этом контексте вспоминает рисунок Альбрехта Дюрера - носорог с чешуйчатым панцирем. Этот образ в течение двух столетий служил образцом даже для научных иллюстраций, поскольку "в глазах широкой публики только такие графические конвенции означают "носорога"¹²⁴.

Кроме "утки" и "сарая" примем на вооружение две других аллегии: "баня" и "банк". "Баня" - это изначальная семиотическая конструкция, спроектированная автором. "Банк" - это то, что получается, когда "баня" попадает в реальную обстановку. Вселение другого референта в пустующий объем - самый простой случай семиотического изменения. Гораздо более сложные изменения происходят, когда кардинально меняется окружение. Для зданий и людей, оказавшихся в другой стране, в том числе и в семиотическом смысле, это чрезвычайно актуально.

Вернемся к гостинице "Москва". Сразу отметим, что все четыре абстрактные категории - "сарай", "утка", "баня" и "банк" - будут для нее актуальны. Она была построена как "утка", то есть ее форма непосредственно указывала на референт. Правда, этот объект находился не в здании, а как раз снаружи. Вся сталинская империя была таким объектом, нуждающимся в поддержке иконическими знаками. Образы империи и власти должны быть понятны каждому. Проектирование гостиницы "Москва" и было поиском таких знаков. Причем очень важно, что "главный редактор" проекта, Сталин, был единственным и независимым интерпретатором

найденных Щусевым образов и ни с кем не делился соображениями по этому поводу. Он также не был обязан отчитываться перед собой, а оперировал только понятиями "нравится - не нравится" (практически точно так же как заказчик современного дизайнера). Даже история с подписанием асимметричного эскиза, в результате чего здание было построено с разными крыльями, говорит не об изощренной дьявольской хитроумности "редактора", а об интуитивном порыве - этот знак хорош!

Иконичность "утки" очевидна, ее форма заимствована из природы. А природа обычно воспринимается как нечто естественное, буквально "натуральное". Но не будем забывать, что такое восприятие есть следствие определенного представления. Точно так же природа может быть источником визуальных знаков насилия, иерархии, власти. "Природа" Сталина и Щусева тоже натуральна до буквальности, барочные украшения насыщены растительными орнаментами. Но гораздо важнее вторичная мифологизированная природа - формирующий архитектурный имперский язык. Тот факт, что этот язык позже будет назван псевдостилем, никак не умаляет его коммуникативных достоинств. Здание, которое явилось первым примером сталинского ампира, как утка охотнику говорило - идите сюда, наслаждайтесь имперским стилем, падите ниц, поклонитесь и трепещите. При этом гостиница была еще, по сути, конструктивистским произведением (ведь ее основой послужил проект Савельева и Стапрана), а ее имперский облик был создан почти исключительно с помощью украшений. А это значит, что, будучи "уткой", она была также и "сараем", на который навесили новую декорацию. Именно это изменение, обозначение границы между языками, необходимость перевода создавало соответствующий эффект. Более поздние ампирные здания были уже просто "утками": они сами служили иконами империи, их облик соответствовал вторичной "природе".

Дальнейшая история гостиницы продемонстрировала интересные семиотические трансформации. На фотографии 1976 года мы видим над зданием слова: "Ленинизм - наше знамя". Во-первых, отметим, что здесь фигурирует именно "знамя", не менее излюбленная иллюстрация из учебников по семиотике к понятию знак, чем упоминавшийся уже "стул". Во-вторых, обратим внимание на то, что раньше такой лозунг не был нужен. Здание само было телом иконического знака. Но позже оно стало терять эту иконичность. Это еще не "сарай", не пустая коробка, к которой можно приставить любую декорацию, но уже необходимо подкрепить принадлежность к имперской символике дополнительным лозунгом. Дополнительный смысл таков - мы можем строить столь монументальные здания, потому что у нас ленинизм.

Но семиотическая суть здания несколько изменилась. На "утке" написали "да здравствует утка!". Здание было в определенном смысле сакральным, но оказалось, что оно может быть просто подставкой для лозунга. Хрущев подглядел на Западе, как "у них там" располагается реклама на зданиях, и сказал - пусть у нас будет наша, социалистическая реклама. И самая невероятная появилась на площади Белорусского вокзала - цитата из Ленина: "Газета - не только коллективный пропагандист и агитатор, но и коллективный организатор". Это высказывание о партийной печати, то есть партийных знаках, воспроизводящихся полиграфическим способом. То есть в Москве, в центре, на крыше одного из зданий был установлен лозунг (подсвечиваемый ночью неонами) о самом принципе функционирования слова и его отношении к адресату. Это как если бы сегодня на том же месте висела надпись: "Дуализм языкового знака асимметричен".

Отношения гостиницы с декорацией, установленной на ней в 70-х годах, подготовили следующий этап ее истории. В 1995-м году от иностранца или немосквича можно было получить приглашение встретиться у гостиницы "Балтика". И это была вполне простительная ошибка - гипертрофированное тело нового знака, гигантские буквы рекламы пива (чуть ли не в треть высоты здания) пришли на смену партийному лозунгу и тут же вступили в новые семиотические отношения с гостиницей. Москвичи и не думали принимать этот объект за гигантский завод по производству пива в самом центре Москвы (к тому же самые искушенные из них знали, что завод этот находится в Санкт-Петербурге, другом известном объекте, испытывающим длительные семиотические трудности со своим именем). Но гостиница теперь-то уж точно стала "сараем",

готовым услужливо принять произвольный смысл. В этом и был расчет изобретателей рекламы: "ленинизм" заменили на "Балтику", причем, если потенциальный потребитель пива разгадывал загадку, то реклама становилась смешной, "прикольной", - она и вправду была приколот к зданию. А обращена она была к тому, кому в советское время под угрозой наказания вменялось в обязанность совершенно определенным образом интерпретировать некоторые знаки, и кто теперь оказался освобожден от этого обряда, но помнил его.

Когда начались работы по реконструкции, рекламу "Балтики" демонтировали, но появилась другая декорация. На фасаде, обращенном к Думе, несколько месяцев висел гигантский плакат с высказыванием Путина: "Нам нужна великая, сильная, единая Россия". Отметим, что это сообщение напоминает объявление о пропаже собаки, - "великая, сильная, единая Россия" утеряна, ее нет. Но в 1935 году здание именно и утверждало, что такая Россия есть. К 2000-му году обветшавшая (и физически, и, так сказать, "семиотически") гостиница уже не способна была нести ни этот, ни какой-либо другой смысл. Плакат про единую Россию был огромный, он закрывал собой почти весь боковой фасад. А когда гостиницу разобрали, вокруг стройки сделали коробку с рекламными поверхностями, и калейдоскоп рыночных сообщений оказался приколот к пустоте. Мэр Москвы, посетивший эту пустоту, был ею очарован и решил было создать здесь самую большую площадь в Европе. Жак Деррида, который считает пустоту основным материалом архитектурного проектирования, не имеет к этой идее отношения. Композиционная пустота, которая в искусстве импрессионизма и постимпрессионизма впервые стала такой же важной, как и предмет, также чужда градоначальнику. Он, как когда-то Сталин, оперировал шкалой "нравится - не нравится". К тому же пример соседней Манежной площади показывает, что в понимании Лужкова и Церетели пустота должна быть заполнена массой выступающих тут и там элементов, что очень похоже на декор, примененный Щусевым для превращения конструктивистского проекта в ампириный.

Гостиница Москва - один из самых впечатляющих примеров трансформации архитектурного знака. Рядом живут многие похожие знаки империи, умирающие и разваливающиеся, а также отреставрированные и превращенные в "банки" и "балтики". Спрашивается, куда делся утраченный смысл? Не сама империя, не "великая, сильная, единая Россия", а ее художественный, архитектурный образ? Он никуда не делся, он здесь, рядом с нами, живет во второй, симулятивной природе. Бодрийяр сказал бы, что он влился в хоровод симулякров. Смыслы знаков без определенного места жительства, бомжи семиотического пространства, требуют себе новых тел. Это их желание могло бы остаться желанием, - мало ли других утраченных смыслов, обреченных вечно скитаться по загробному миру семиозиса, - если бы огромная масса однотипных образов не складывалась в единый бренд, товарный знак, который создает благодатную почву для весьма продуктивного потребления и размножения в мозгах современных российских чиновников. И вот вся цепочка замыкается, - образ империи, созданный когда-то в виде архитектурных иконических знаков, уток и декорированных сараев, запустивших в семиотическую сферу свои смыслы, утративших эти смыслы, и даже погибших, через долгое время возвращается в виде нового референта, серии бетонных симулякров. Так возрождается сталинский ампир в Москве начала XX века.

Чиновники при этом продолжают руководствоваться "здравым смыслом", орто-доксой, а сложная игра компонентов знака остается за пределами их внимания. Так же подозрительно относятся к мертвым знакам архитекторы и художники, принимающие участие в "возрождении". Последние используют объемно-пространственную композицию и эстетические принципы предыдущих эпох. Дело по-прежнему в границе индивидуума с пространством: если она есть и происходит обмен знаками, то человек является равноправным участником семиотического пространства, если нет - его жертвой. Тоталитарная модернистская власть активно пыталась создавать знаки (отметим только, что это был не креативный, а пропагандистский процесс), а современная постмодернистская власть полностью является продуктом семиозиса. Даже если представить, что управляющие органы наймут специалиста, умеющего описать происходящее, ничего кроме неприятия подобного представления ожидать не следует (вполне вероятно появление чего-то

типа семиотической полиции, - пойман знак без референта, за нарушение режима означения - уничтожить!).

Между тем мертвые фрагменты семиотического обмена пытаются активно себя восстанавливать. Как люди у Николая Федорова, объединившись для общей цели воскрешения, потерянные смыслы знаков воссоздают себя материально. В результате появляется именно то, что мы уже называли вещью симуляции или эпифорой. Напомним, что это эпифора не литературная (повторения слов или звукосочетаний в конце фраз или стихотворных строк) и не лингвистическая (частный случай метафоры Филиппа Уилрайта или прообраз метафоры Аристотеля), а семиотическая. Мы понимаем под этим термином овеществление, материализацию смысла знака, потерявшего реальный объект (или никогда его не имевшего).

При определенной критической массе однородных смыслов, утративших то, на что они раньше указывали, происходит вполне естественное явление, они настойчиво требуют себе материальный носитель: хотя бы акустический - имя, бетонный - здание, или любой другой. И если он появляется, его можно назвать референтом утерянного смысла. Осколки знаков из загробной семиосферы создают своего призрака, который способен быть более материальным, чем полупрозрачное облако в белом саване.

После всего сказанного про гостиницу "Москва" сделаем вывод прямо противоположный ожидаемому. Мы совершенно не научились проникать в суть явления, защищаться от императива симуляции или, как принято говорить в постструктуралистской традиции, деконструировать миф. Мы не можем быть над ним и в стороне от него. Как уже говорилось, такая попытка приводит к уничтожению языка и приданию императиву дополнительной силы. Наши интерпретации только продемонстрировали слабость семиотических теорий. Более правдоподобным выглядит представление, что это здание построили по уже существующему образцу (как соты у трудолюбивых пчел) и потом исполняли вокруг него семиотические танцы. Как и в случае с мумифицированным означающим - телом Ленина в мавзолее - и с семиотическим гимном, история гостиницы "Москва" демонстрирует сходство с ритуальной деятельностью и наскальным дневником первобытного племени. Само это здание есть одно из наиболее интересных, в том числе и в эстетическом смысле, явлений симуляции. Тот факт, что гостиница в течение десятилетий существовала материально, потом была уничтожена и теперь будет воссоздана в виде многочисленных копий и эпифор, только подчеркивает наше представление. Пчелы, строящие соты, форма которых заложена в генетической коллективной памяти (причем насекомое-индивид никак не способно к рефлексии собственного участия в процессе), - наилучший аналог для тех культурных процессов, которые приводят к строительству ХХС и зданий в стиле сталинского ампира. При этом симулятивная деятельность может создавать иллюзию поиска истины, добра, справедливости, свободы и т.д. Если Хайдеггер с полным основанием мог сказать, что "язык - дом бытия", то мы с не меньшим основанием, заявляем, что деятельность - дом симуляции.

С помощью приведенных примеров мы можем, наконец, разделить идеологию, миф и симуляцию. В главе "То, что после физики" мы обсуждали появление метафоры как результат распада мифологического сознания. Метафора не могла существовать в первобытном сознании, в котором мир, сам человек и его представление о мире не отделены друг от друга. Метафора появляется только с рождением рефлексии, абстрактных представлений и художественного образа. Поэтому в наши дни миф существует в двух формах, и ни одна из них собственно мифом не является. То, что обычно называется мифом, есть метафора. В качестве примера можно привести любую идеологию, религию или теорию, претендующую на тотальное объяснение, - марксизм, христианский или исламский фундаментализм, фрейдизм и т.д. Самое важное в этих явлениях - развитая семиотика. Любая идеология является фабрикой по производству знаков. Отделение представления от реальности, а также индивидуальная рефлексия могут быть осознанными или архетипическими, но они обязательно присутствуют в метафоре. Но то, что мы называем императивом симуляции, - это аналог первобытного мифологизированного сознания,

когда человек не отделяет себя от представления, а представление от мира. Но как это возможно в эпоху метафоры и художественного образа? Дело в том, что индивидуальная рефлексия превращается в гипертрофию воспринимающего мир "я" и разрушает реальность, трансформируя ее в субъективное инобытие. Но если рефлексия индивидуальна, то ее форма "всеобщего благорасположения", симуляция - коллективна, и именно в ней вновь появляется мифологизированное первобытное сознание, в котором отсутствует семиотическое разделение тела, смысла и объекта. Для того, чтобы отличить этот индуцированный миф от исходного, непорочного, первобытного, мы и называем его императивом симуляции. Таким образом понятие "миф" существует в нашем высказывании в трех различных формах: 1) первобытный миф, в котором субъект не отделен от познаваемого мира, 2) идеологизированный миф-метафора, продукт эго и 3) императив симуляции, внесубъектная игра симулякров.

Почему мы не рассматриваем религию как императив симуляции? Именно по той причине, что она является развитым семиотическим явлением с художественными образами и индивидуальной рефлексией. В любой монотеистической религии каждое явление - это знак, указывающий на Бога (в качестве примера приведем сакраментальную фразу - "каждая березка указывает на Господа"). Но религия принадлежит к миру реальности, а не симуляции. Реальный мир указывает на Бога как на универсальный референт. Христианство как философия оказало большое влияние на формирование европейского сознания (даже слишком большое, что у Деррида обозначается как теоцентризм). Например, протестантские представления о реальной, земной жизни в большой степени являются источником современной западной экономики. Земной мир в религии реален и деловит. Для экономии времени в нем используют аббревиатуры - РПЦ, ХХС. Одна из интерпретаций слова религия, принадлежащая Цицерону, гласит, что этот термин происходит от *religere* - идти назад, возвращаться, снова читать, обдумывать, собирать, созерцать, а также бояться. В этом смысле религия понимается как богобоязненность, страх и почитание богов, тщательное обдумывание всего того, что имеет отношение к этому почитанию. То есть в определенной степени это именно индивидуальная рефлексия. Однако пристальный интерес современных философов к религиозному мышлению показывает нам, что не все так однозначно. Если классический Бог - это абсолютный семиотический центр реальности, то и симуляция должна претендовать на некое универсальное средоточие, даже если про него можно сказать, что "свято место пусто".

Но что происходит с императивом, когда мы описываем его? Ответ парадоксален - ничего. Императив - явление коллективной симуляции, и некоторая частная позиция не может оказать на него никакого влияния. Личная интенция способна создать новую метафору или даже коллективную ритуальную деятельность - новый императив симуляции. Но дешифровать императив, перевести его в область метафорического сознания индивидуум не может. Но зато он способен построить свою собственную рефлексивную границу с миром симуляции.

Помысленный императив симуляции может перестать быть императивом только для помыслившего. Описание этого явления может освободить от выполнения приказа только описавшего. Но этот текст совершенно не будет индульгенцией для читающего. Только личная работа по созданию собственной рефлексии и семиотической границы в состоянии сделать это. Но для того, чтобы превратить императив в метафору и чуждую идеологию, как это ни странно, нужно не разрушить его, не деконструировать, а сначала выполнить приказ. Необходимо принять участие в деятельности сознательно, потому что до этого участие тоже было, но оно было неосознанным. Необходимо начать играть в эту игру, чтобы научиться на нее указывать как на метафору.

Возможно, в этом нам поможет литературный герой Свифта, от имени которого и было рассказано про философов, отменивших знаки. Гулливер в стране лилипутов старательно изучал местный язык и перенимал обычаи. Но наш гипотетический рефлексирующий наблюдатель - это, скорее, Гулливер в стране великанов, поскольку сила императивов симуляции несоизмерима с его личным масштабом. Ему не удастся погасить пожар в покоях королевы мочеиспусканием и не

удастся за одну ночь разрушить и построить новый дворец "Москва". Но если он будет внимателен к местным обычаям и ритуалам, то будет вознагражден. Ему посчастливится присутствовать при разговоре прожекторов-номиналистов, снявших мешки с плеч, разложивших вещи, не являющиеся знаками, и оживленно показывающих их друг другу. При определенном старании, наблюдая больше за собой, чем за ними, он научится (или разучится) понимать их действия. И тогда произойдет самое главное - будет осознана красота этого явления.

Боги эпилепсии и ангел имплозии

Благодарности, которые завершают любой труд, обычно сухо перечисляют группу товарищей, так и сяк помогавших автору. Но в данном случае автор хотел бы поблагодарить всех, кто был так или иначе упомянут и процитирован в этой книге. Причем не делая разницы между модными-уважаемыми (скажем, Хайдеггером и Кошутым) и осмеянными-забытыми (например, Федоровым и Циолковским). Не будет обойден и почти всеми презираемый Чернышевский, который подарил нам замечательную фразу (правда немного переделанную) и мы теперь знаем про возможность эстетического отношения искусства к симуляции. Все они были первыми среди равных, *primus inter pares*. Они также были превосходнейшими среди обычных, *supremus inter vulgaris*. Примусы и супремусы дали нам неоценимый материал. Кстати, керосиновая горелка с насосом имеет такое же громкое название, а именно - примус, потому что она тоже первая среди равных: она претендовала на лучший хозяйственный заменитель первобытного костра. Правда, утилитарный смысл превратил исходную латынь в вульгаризм, и с тех пор назвать человека примусом - по меньшей мере неуважительно. Но, предположим, нас интересует именно раздвоение смысла, торжественный пафос источника и безысходная банальность результата, - тогда этот термин прекрасно иллюстрирует произошедшее превращение универсума эйдосов в универсум примусов. Тем более, что нам надо тщательно ухаживать за нашим первобытным костром, бросающим тени на стены платоновской пещеры.

Да, выяснилось, что мы дикари. К счастью, хорошо вооруженные дикари. Как уже говорилось, мы не голые, и у нас есть кое-какие инструменты: сумели пошить себе костюмы, как у Робинзона и получить подарки от Немо. Примусы и супремусы, - они и есть наши дарители. Правда, инструменты мы применяем не по прямому назначению, а костюмы выглядят на нас нелепо. Но мы уже ведем тотемические дневники. У нас есть ритуальные пляски и хоровое пение. Три примера императивов симуляции, а именно, мавзолей, гимн и гостиница, продемонстрировали нам, что семиотические интерпретации так же нужны, как и констатация их несостоятельности. Все теории правильны и необходимы. И все в целом складывается в картину, которая обладает определенной эстетической ценностью. Новая симулятивная природа слепа и безжалостна к дикарям, но тем великолепнее ее явления. Красота, несомненно, спасет симуляцию.

Наша теория нелепа с точки зрения позитивистского разума. Но самое интересное заключается в том, что разум, который со времен классической философии потерял свое преимущество и свои позиции безусловного лидера в познании, тем не менее, занимает определенное место в этом процессе. Правда, результаты его деятельности могут трансформироваться в совершенно невероятную симуляцию и материализоваться в немыслимую эпифору, но разум по-прежнему горд тем, что мыслит и существует. Интеллигибельное мы уже потеряли, а сенсигельное - еще не приобрели. Но если долго создавать тотемы симуляции и пытаться построить границу между ними и собой, то есть надежда, по крайней мере, на их эстетическое восприятие.

Уже несколько раз в истории культуры бывало так, что какое-то состояние, современное или историческое, воспринималось как коллективная болезнь, массовое помешательство. В качестве примера еще раз приведем тезис Бодрийяра об имплозии масс (тотальной пассивности и невменяемости). Общая невротичность в потоке императивов симуляции - вполне устоявшееся состояние. При условии эффективной работы современных медиа императивы размножаются с

необыкновенной быстротой и доставляются в самые удаленные уголки симулятивной вселенной. Психиатрический диагноз можно поставить любой философской парадигме. Например, эпоха Просвещения выдвинула тезис о всеобщей справедливости, ее дитя - французская революция - впала в маниакальное состояние серийного убийцы с неуравновешенной психикой. После этого обычно наступает длительный период застоя, подавленности - это хорошо известный в психиатрии МДП, маниакально-депрессивный психоз. Болезни прогрессировали, но становились более утонченными. Для модернизма характерны паранойя и кверулянтский бред, - все переделать, на всех написать жалобы. Потом вдруг философия осознала, что психиатрия является методом. Можно философствовать, осознавая собственный психоз. Возникла тема амбивалентности, характерной для шизофрении. Появился соответствующий метод - шизоанализ. Но состояние, которое мы описывали, напоминает другую болезнь, а именно эпилепсию. Припадок - так переводится на русский это латинское слово - можно определить как имплозию сознания. Но для эпилептиков характерна и другая особенность - способность ума охватить большой объем знаний, гигантский архив. Если паранойя и шизофрения - это метаболезни (они стремятся к господствующей позиции или в них очень важна тема другого, что соответствует двум распространенным интерпретациям "мета"), то эпилепсия - это эпиболезнь. Она "приложена", "прислонена" к уже существующему. Самый известный эпилептик - Достоевский, еще один *primus inter pares*. Для написания романов он перерабатывал гигантские объемы судебных архивов. Придумывал виртуальные эксперименты и поручал их проводить в сумеречном эпилептическом состоянии своим симулятивным агентам, князю Мышкину и Родиону Раскольникову. И можно сказать, что все упомянутые примусы-супремусы - боги коллективной эпилепсии, среди которых есть агент прямого действия - ангел массовой имплозии. Все вместе они и составляют мировой дух, он и есть творец симуляции.

Именно к ним обращена наша заключительная благодарность. Они все выполнили серию сложных и опасных экспериментов по нашему заданию. Во время этих исследований ни одна старушка-процентщица не пострадала. Мироздание еще раз продемонстрировало свою бесконечную мощь и безмерную красоту. И теперь каждый может задать себе вопрос - симулякр ли он дрожащий или все-таки право имеет?

Литература

1. Рассел, Бертран. Об обозначении //Язык, истина, существование. Сост. В. А. Суровцев. Томск: Издательство Томского университета, 2002. С. 7-22. (Russell B. *Logic and Knowledge*. London: George Allen & Unwin LTD, 1956. P. 39-56.)
2. Лем, Станислав. Модель культуры. //Вопросы философии, 1969, №8.
3. Аристотель. Соч. в 4 т. М., Мысль, 1983. Т. 4. С. 645-680.
4. Аристотель. Соч. в 4 т. М., Мысль, 1975. Т. 1, С. 119.
5. Лакофф, Джордж. Джонсон, Марк. Метафоры, которыми мы живем. //Теория метафоры. М., Прогресс, 1990. С. 387-415. (George Lakoff, Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press, 1980).
6. Энциклопедия "Слова о полку Игореве". СПб, ИРЛ РАН (Пушкинский дом), 1995. С. 257.
7. Уилрайт, Филип. Метафора и реальность //Теория метафоры. М., Прогресс, 1990. С. 83-84. (Wheelwright, Philip. *Metaphor and Reality*. Indiana University Press: Bloomington, 1962).
8. Лотман, Юрий. Миф-имя-культура //Семиосфера. СПб., Искусство-СПБ, 2000. С. 525-542.

9. Святогор, А.. Биокосмическая поэтика (Пролог или градус первый) //Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., Издательский дом Согласие, 2000.
10. Spengler, Oswald. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Verlag C.H.Beck Muenchen, 1990. S. 458-459.
11. Тхостов, А. Ш. Болезнь как семиотическая система. Вестн. Моск. Ун-та. Сер.14. Психология. 1993. № 1. С. 3-16
12. Набоков, Владимир. Дар. //Собр.соч. в 4 т. М., Правда, 1990. Т.3, с. 219.
13. Ламарк, Жан Батист, Философия зоологии. //Избр. произведения в 2 т., М., Изд. АН СССР, 1955. Т.1, С. 354, 333, 708.
14. Данилевский, Н.Я. Дарвинизм. Критическое исследование. СПб, изд. Комарова, 1885. Т. 1, Ч. 1, С. 4.
15. Тимирязев, К.А. Соч. М., Сельхозгиз, 1939. Т. 7, С.53.
16. Аристотель. Соч. в 4 т. М., Мысль, 1981. Т. 3. С. 97-98.
17. Сталин, И.В. Анархизм или социализм? М., Политиздат, 1950. С. 27.
18. Лысенко, Т.Д. Агробиология. М., Сельхозгиз, 1949, С.640, 642.
19. Луначарский, А.В. Социологические патологические факторы в истории искусства. //Соч. М., Худлит., 1967. Т. 8, С. 78.
20. Каммерер, Пауль. Загадка наследственности. Л., Прибой, 1927. С. 108.
21. Вернадский, В.И. Несколько слов о ноосфере. //"Успехи современной биологии", 1944, No. 18, вып. 2, стр. 113-120.
22. Вернадский, В.И. Размышления натуралиста: Научная мысль как планетное явление. М., Наука, 1977. С. 55.
23. Гердер, Иоганн Готфрид. Идеи к философии истории человечества. М., Наука, 1977. С. 131-132.
24. Радищев, А.Н. Избранные философские и общественно-политические произведения. М., Политиздат, 1952. С. 381.
25. Циолковский, К.Э. Общественная организация человечества. М., МИП "Память", ИПЦ РАН, 1992.
26. Мичурин, И.В., Соч. в 4 т., М., Сельхозгиз, 1948. Т.1., С.605.
27. Эпштейн, Михаил. Протеизм. Манифест начала века. http://veer.info/07/v7_proteism1.html
28. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., Гидрометеиздат, 1990.
29. Гумилев, Николай. Избранное. М., Панорама, 1995. С. 100.
30. Clements, Frederic. Plant succession: an analysis of the development of vegetation. Carnegie

Institute of Washington. Publication 242. 1916.

31. Бердяев, Н.А. Религия воскрешения: "Философия общего дела" Н.Ф. Федорова. //Собрание сочинений. Т.3. Париж: YMCA-Press, 1989.

32. Гиренок, Федор. Пато-логия русского ума. М., Аграф, 1998. С. 156.

33. Федоров, Н.Ф. Музей, его смысл и значение. //Собр.соч. в 4 т. М., Прогресс, 1995-1999. Т.2, С. 377.

34. Федоров, Н.Ф. Роспись наружных стен храма... //Философия общего дела. Под редакцией Кожевникова и Петерсона. Верный, 1906. Том 1, с. 599-616.

35. Федоров, Н.Ф. Кремль. // Собр.соч. в 4 т. М., Прогресс, 1995-1999. Т.3, стр. 77-80.

36. Федоров, Н.Ф. Стены Кремля. // Собр.соч. в 4 т. М., Прогресс, 1995-1999. Т. 3, С. 91-93.

37. Федоров, Н.Ф. Что такое отечествоведение? //Собр.соч. в 4 т. М., Прогресс, 1995-1999. Т.3, стр. 75-77.

38. Барт, Ролан. Смерть автора. //Избранные работы. Семиотика и поэтика. М., Прогресс, Универс. 1994. С. 390.

39. Воронцов-Вельяминов, Б.А. Астрономия. Учебник для средней школы. Изд. 20-е. М., Просвещение, 1966.

40. Федоров, Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного состояния мира и о средствах к восстановлению родства (Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим). Часть IV. // Собр.соч. в 4 т. М., Прогресс, 1995-1999. Т.1, стр. 228-303.

41. Федоров, Н. Ф. Вопрос о братстве... Часть II. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.1, С. 68-133.

42. Жижек, Славой. Обойдемся без секса, ведь мы же пост-люди. (Zizek, Slavoj. No sex, please, we're post-human! <http://www.lacan.com/nosex.htm>).

43. The New York Times, Oct. 10, 1980.

44. Вернадский, В.И. Автотрофность человечества. //Русский космизм: Антология философской мысли. М., Педагогика-Пресс, 1993. С.288-303.

45. Циолковский, К.Э. Общественная организация человечества. М., МИП "Память", ИПЦ РАН, 1992.

46. Циолковский, К.Э. Судьба мыслителей или двадцать лет под спудом. Ракета в космическое пространство. Калуга, 1-я Государственная типо-литография, 1924.

47. Циолковский, К.Э. Причина космоса. М., Космополис, 1991.

48. Хан-Магомедов, С.О. Мавзолей Ленина. История создания и архитектура. М., Просвещение, 1972.

49. Ярославская, И.И. Всенародный конкурс 1925 года на проект Мавзолея В.И.Ленина на Красной

площади в Москве //Архитектурное творчество СССР. М., 1973.

50. Красин, Л.Б. Архитектурное увековечение Ленина. //Известия, 7 февраля 1924.

51. Бондаренко, И.А. Красная площадь Москвы. М., Стройиздат, 1991.

52. Этот суперхит красных транспарантов советской эпохи, выбитый на могиле Циолковского, не встречается ни в одном из его опубликованных текстов. Возможно, это пропагандистская трансформация фразы из статьи "Космическая философия" (Грезы о земле и небе. Тула, Приок. кн. изд-во, 1986. С. 378-384), - "Могущественному населению высшей планеты каждой солнечной системы будут доступны не только планеты этой системы, но и все окосолнечное пространство".

53. Sharpe, Mitchell R.. Living in Space. New York 1969.

54. Циолковский, К.Э. Космические ракетные поезда. Калуга, Коллектив секции научных работников, 1929.

55. Циолковский, К.Э. Живые существа в космосе. //Грезы о земле и небе. Тула, Приок. кн. изд-во, 1986. С.261-276.

56. Литературная газета. 13.04.1961.

57. Циолковский, К.Э. Черты из моей жизни. Тула, 1983, с. 61

58. О происхождении Ю.Гагарина. Сообщение ТАСС, 13.04.1961. Госархив РФ. Лист 166-0.

59. Зорина, Юлия. Космическая девочка. Интервью с Еленой Майоровой. //Девичник. Интернет-журнал. <http://www.devichnik.ru/2002/01/kosmos.phtml>

60. Федоров, Н.Ф. Метафизики и агностики. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 80-81.

61. Федоров, Н.Ф. Страшный суд философии. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 81-82.

62. Федоров, Н.Ф. О двух "критиках": городской, мещанской и сельской, крестьянской. // Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 85-86.

63. Федоров, Н.Ф. Последний философ. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 124-126.

64. Федоров, Н.Ф. Сверхчеловечество, как порок и как добродетель. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 135-136.

65. Федоров, Н.Ф. Христианство против ницшеанства. // Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 144-146.

66. Федоров, Н.Ф. Философия одурманивания. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 156-158.

67. Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф. Философия откровения. Спб, Наука, 2002. Т.2, с. 31.

68. Витгенштейн, Людвиг. Культура и ценность. //Философские работы. М., Гнозис, 1994. Ч. 1, С. 462.

69. Федоров, Н.Ф. Мефистофель как выразитель светской культуры. //Собр.соч. в 4 т. Москва, Прогресс, 1995-1999. Т.2, стр. 204.
70. Гете, Иоганн Вольфганг. Фауст. //С. соч. в 10-ти тт. М., Худлит, 1976. Т.2, с. 52,53.
71. Гоголь, Н.В. Об архитектуре нынешнего времени. //ПСС. М., Издательство АН СССР, 1952. Т.8. С.73.
72. ТОК-радио 107.6 FM. Модный калейдоскоп. 29.04.2003. (<http://www.gorodfm.ru/broadcast/broadcast.11/date.20030429/>)
73. Вентури, Роберт. Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре. //Митин журнал. 1993, № 50.
74. Дженкс, Чарльз. Язык архитектуры постмодернизма. Москва, Стройиздат, 1985.
75. Храм Христа Спасителя в Москве. Москва, Планета, 1992. С. 44, 228.
76. Хан-Магомедов, С.О. К истории выбора места для Дворца Советов. //Архитектура и строительство Москвы, 1988, №1.
77. Из истории советской архитектуры 1926-1932 гг. Документы и материалы. Творческие объединения. Составитель В.Э.Хазанова. М., Наука, 1970, стр.62-63.
78. Ревзин, Григорий. Что упало, то пропало. //Коммерсантъ-Власть № 42, 2002.
79. Гройс, Борис. Стиль Сталин. //М., Знак, 1993. С. 38.
80. Паперный, Владимир. Культура Два. М., НЛО, 1996.
81. Щусев, Алексей. Конкурсный проект театра Мейерхольда. 1934. Музей архитектуры имени Щусева. Кат. IV/155.
82. Савельев, Л., Стапран, О. Жизнь и деятельность архитектора Щусева. //Правда, № 239, 30 августа 1937 г., с. 4. Письма в редакцию.
83. Некрасов, А.И. Анализ архитектурных форм гостиницы "Москва". Сокращенная стенограмма доклада в секции теории и критики. //"Академия архитектуры", 1936, №3.
84. Ковалев, Андрей. Критические дни. М., Модест Колеров & "Три квадрата". 2002. С. 123.
85. Носов, Николай. Незнайка в Солнечном городе. М., Детгиз, 1959. С. 129.
86. Ладовский, Николай. Прект-предложение реорганизации Красной площади у Кремлевской стены. //Строительство Москвы, №5, 1928. С. 6-7.
87. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура Советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., Стройиздат, 1996
88. Крутиков, Г. Архитектурная научно-исследовательская лаборатория. //Строительная промышленность, №5, 1928, С.372-375.
89. Baumgarten A.G. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halae

Magdeburgicae, 1735

90. цит по: Столович, Л.Н. Красота, Добро, Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., Республика, 1994.
91. Лосев, А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., АСТ, 2000. С. 95,96, 323.
92. Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб., Университетская книга; Алетейя, 1998. Т.1, с. 273.
93. Кант, Иммануил. Критика способности суждения. //Собр. соч. в 8 тт. М., Чоро, 1994. Т.5.
94. Гегель, Генрих. Лекции по эстетике. //Соч., т.12, М., АН СССР, Соцэкономиздат, 1938.
95. Кошут, Джозеф. Искусство после философии. //Искусствознание, 2001, №1. С. 543-563.
96. Лиотар, Жан-Франсуа. Возвышенное и авангард. //Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. СПб., Алетейя. 1997. С. 224.
97. Бодрийяр, Жан. Прозрачность зла. М., Добросвет, 2000. С. 27.
98. Деррида, Жак. Позиции. Киев, Д. Л., 1996. С. 47.
99. Чернышевский, Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. Диссертация. //ПСС. М., Худлит, 1949. Т.2., с. 9-92.
100. Preziosi, Donald. Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science. New Haven & London. Yale University Press. 1989.
101. Набоков, Владимир. Лолита. Москва, Известия, 1989. С. 29.
102. Юнг, Карл Густав. Аналитическая психология. Перевод и редакция В.В.Зеленского. СПб, 1994. С.31-34.
103. Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). //Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. Тарту, 1977. С. 3-36.
104. Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума. //Семиосфера. СПб., Искусство-СПБ. 2000. С.567, 639.
105. Лотман Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект. //Семиосфера. СПб., Искусство-СПБ. 2000. С.639-647.
106. Лотман, Ю.М. Театральный язык и живопись. //Избранные статьи в трех томах. Том 3. Таллин, Александра, 1993. С. 308.
107. Барт, Ролан. Мифологии. Миф как семиологическая система. //Избранные работы. Семиотика и поэтика. М. Прогресс, Универс. 1994. С. 74-105.
108. Барт, Ролан. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С. 474-475.
109. Деррида, Жак. Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида.// Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., Ad Marginem, 1993, С. 171.

110. Фуко, Мишель. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., Ad Marginem, 1999.
111. Клименюк, Николай. Как пройти в библиотеку. //Большой город, № 19 (145), 2005
112. Хайдеггер, Мартин. Основные проблемы феноменологии. СПб., Высшая религиозно-философская школа, 2001, С. 6-17.
113. Хайдеггер, Мартин. Основные проблемы феноменологии. СПб., Высшая религиозно-философская школа, 2001, С. 17. (Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. О сущности философской критики вообще и ее отношении к современному состоянию философии в частности. //Работы разных лет в двух томах, М., Мысль, 1970, Т.1, С.279.)
114. Платон. Софист. //Соч. в 3-х тт. М., Мысль, 1970. Т. 2, с. 321-339.
115. Цит. по: История философии. Под. Ред. Грицанова. Минск, Интерпрессервис, Книжный Дом, 2002. С. 37.
116. Луначарский, А. В. Об искусстве, М., Искусство, 1982. Т.1, С.215.
117. Платон. Тимей. //Соч. в 3-х тт. М., Мысль, 1970. Т. 3, ч. 1, с. 485.
118. Свифт, Джонатан. Путешествия Лемюэля Гулливера. М., Худлит, 1967. С.218-219.
119. Пирс, Чарльз Сандерс. Элементы логики. *Grammatica speculativa*. //Семиотика. Антология. Сост. Ю.С. Степанов. М., Академический проект; Екатеринбург, Деловая книга, 2001. С. 165.
120. Хлебников, Велимир. С. соч. в 3-х тт. СПб, Академический проект, 2001. Т.1, с.70.
121. Лосев, А.Ф. Миф - развернутое магическое имя. //Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., Мысль. 1994.
122. Горный, Евгений. Что такое семиотика? //Радуга. Таллинн, 1996. №11. С. 168-175
123. Щедровицкий, Г.П. Знак и деятельность. "Восточная литература" РАН, 2005. С. 409
124. Эко, Умберто. Отсутствующая структура. СПб, Symposium, 2004. С. 166.