
СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА
ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА





Н.А. Хренов

Социальная психология искусства:

ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА

Москва • Альфа-М • 2005

УДК 316.6:7
ББК 88.5:85
Х91

*Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)*

Рецензенты:

доктор философских наук *М.Н. Афасижев*
доктор философских наук *А.С. Мигунов*

Хренов Н.А.
Х 91 Социальная психология искусства: переходная эпоха. —
М.: Альфа-М, 2005. — 624 с.

ISBN 5-98281-029-0

Обсуждаются методологические вопросы изучения истории искусства в переходную эпоху, какой предстает XX в. Акцент сделан на разработке социальной психологии искусства или исторической социальной психологии искусства как специального и малоисследованного научного направления. Предпринимается попытка циклического истолкования периодизации художественного процесса XX в., что позволяет реконструировать взаимоотношения между массой, элитой и властью в границах каждого исторического цикла. В центре внимания автора не только развертывающаяся в истории Нового времени смена культуры идеационального типа культурой чувственного типа, но и обратный процесс — вспышки идеациональности в XX в. как в элитарных художественных течениях, так и в массовых видах искусства.

Для научных работников и специалистов в областях искусствоведения, культурологии, истории, социологии, а также тех, кто интересуется междисциплинарным изучением художественной культуры.

УДК 316.6:7
ББК 88.5:85

ISBN 5-98281-029-0

© «Альфа-М», 2005
© Хренов Н.А., 2005

ВВЕДЕНИЕ

Как известно, с 1960-х гг. наука об искусстве активно ассимилирует представления, складывающиеся в различных и прежде всего новых научных дисциплинах. После публикации архивной рукописи Л. Выготского, посвященной психологии искусства, в нашей стране нарастает интерес к этому научному направлению. Интенсивные процессы дифференциации аудитории искусства во второй половине XX в. обусловили реабилитацию забытой и некогда осужденной социологии искусства. Значимость аудитории и акцент на способах массового восприятия сделали актуальной проблематику рецептивной эстетики. История искусства стала восприниматься как история формирования и смены типов рецепции. Значительный вклад в искусствознание внесли представители западной исторической науки, изучающие ментальность. По сути дела, возникает новая наука, которую можно было бы назвать исторической психологией.

Поскольку во второй половине XX в. при изучении своего предмета искусствовед использует методы разных и, главное, новых наук, то оказалось забытым одно из направлений, успевшее стать традиционным. Речь идет о социальной психологии как особой науке. Ее генезис уходит в XIX в., в частности к сочинениям Густава Лебона, которые в XX в. изучали многие вожди и диктаторы. Первоначально эта наука вообще называлась «психологией масс». Однако ее понятия использовались скорее в сфере пропаганды, нежели в искусствознании. В нашей стране это направление оказалось «забытым». При этом термин «забытый» следует употреблять в кавычках. Судьбу социальной психологии в СССР можно сравнить с судьбой генетики. Запрет на социальную психологию произошел в силу того, что основным своим предметом она имеет быстро меняющиеся общественные настроения отдельных социальных групп и субкультур, причем чаще всего оппозиционные по отношению к власти. В западных странах, естественно, такого запрета не существовало. Недавно вышедшая книга французского психолога С. Московичи продемонстрировала историю раз-

вития этой науки, ее неугасающую актуальность. Однако, несмотря на актуальность социальной психологии как науки, ее открытие прошло мимо искусствоведения, хотя, казалось бы, XX в., эпоха масс и массовых движений, должен был стимулировать интерес искусствоведа к психологии масс и социальной психологии.

Этот пробел в комплексе искусствоведческих дисциплин и должна заполнить предлагаемая читателю книга. Она появляется на том этапе истории, когда функционирование открытого общества делает возможным исследование того, как общественные настроения влияют и на процессы творчества, и на процессы восприятия произведений искусства, как на популярность тех или иных художественных явлений, так и на полное их неприятие, что еще не характеризует их художественных качеств.

Сегодня Россия переживает переходную ситуацию в истории, когда происходит распад тоталитарной государственности и имеет место кризис общественных институтов, а вместе с ним и радикальное изменение общественных настроений. Социальная психология таких переходных состояний имеет специфические черты. Однако это обстоятельство — не единственное, что интересует автора книги. В ней речь идет не просто о социальной психологии, позволяющей точнее ориентироваться в процессах творчества и восприятия, а об исторической социальной психологии, т.е. методологии социальной психологии как науки, приложимой к истории искусства на всем ее протяжении. Здесь возникает необходимость фиксировать процессы социальной психологии искусства не только в кратких (например, в ситуации рубежа XX—XXI вв.), но и в продолжительных периодах исторического времени. В данном случае при разработке проблематики социальной психологии искусства автор прибегает к циклической методологии, применяемой в философии истории (например, в исследовании цивилизаций А. Тойнби). В истории искусства эта методология позволяет выделять особые циклы, а внутри циклов — социально-психологические состояния, актуализируемые и в произведениях искусства, и в массовой рецепции.

Так, обращаясь к рубежу XIX—XX вв., автор называет этот период переходным, обнаруживая в нем такие показательные для социальной психологии момента признаки, как распад универсальной картины мира, активизация мифа и архетипа, эсхатологические и хилиастические переживания истории, активизация

личности маргинального типа и институционализация характерной для нее картины мира в искусстве, кризис коллективной идентичности и т.д. По сути дела, с помощью выделения названных признаков можно описывать морфологию социально-психологического состояния внутри исторического цикла. В этом плане автор считает принципиальной главу «Символизм в контексте смены культуры чувственного типа культурой идеационального типа», в которой художественное направление в русском искусстве рассматривается на фоне переходной эпохи как элитарное движение, которое для XX в. — века масс — кажется нехарактерным. Однако автор ставит своей целью проследить на протяжении истекшего столетия изменения отношений между элитой и массой, объясняя с помощью этих изменений логику развития и функционирования разных видов искусства.

Говоря о переходности, автор подразумевает и переходность в ее сорокинском смысле, т.е. ее осмысление в фундаментальной концепции П. Сорокина. Так, сакральную вспышку, на основе которой символизм оказался возможным, автор показывает на фоне смены чувственной культуры идеациональной с присущим ей прорывом в сверхчувственные сферы, что, как известно, в концепции Сорокина является определяющим.

Касаясь элитарных образований, мы, тем не менее, основное внимание уделяем психологии масс и тому, как ее закономерности проявляются в искусстве XX в. и более всего в массовых, в частности зрелищных или визуальных видах искусства. Это обстоятельство объясняет, почему в книге так много внимания уделяется кино. Лидером в системе искусств XX в. кино во многом стало потому, что это массовое искусство, вернее, искусство, в котором получил выражение «век толп» и соответственно психология масс. Актуальной главой о кино и о процессах массовой рецепции в нем делает, по представлению автора, нетрадиционная постановка вопроса о функционировании кино как ритуала. Ставшее традиционным в социологии искусства представление о кино как социальном институте здесь углубляется. В нем выявляются компенсаторные, катартические и ритуальные функции. Рассматривая кино как ритуал, автор углубляет представление о функционировании кино в переходную эпоху. Известно, что ритуал является значимым особенно в переломных, кризисных ситуациях в жизни коллективных образований, культур и цивилизаций. Однако как значимый институт архаических обществ ритуал, которому внимание

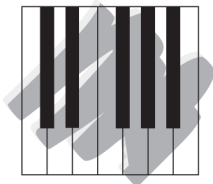
уделяют лишь представители культурной антропологии, автор стремится обнаружить в функционировании современной культуры или культуры XX в., в особенности в ее массовых слоях.

Понятие переходности в книге понимается и еще в одном, весьма актуальном смысле. Это понятие, позволяющее охарактеризовать процессы глобализации и планетаризации, когда формируются новые сообщества, превосходящие по численности все ранее известные, и одновременно увеличивается число маргинальных сообществ разного рода. Вообще переход на рубеже XX–XXI вв., понимаемый как развертывание глобализационных процессов, позволяет поставить вопрос о том, преодолеваются ли в наше время противоречия, возникшие в век толп, в эпоху «восстания масс». Если отвечать на него положительно, то эпоха масс, видимо, должна уйти в прошлое вместе с тем, что Э. Тоффлер называет «индустриальной цивилизацией», для которой были характерны процессы дестратификации, связанные с распадом традиционных обществ, интенсивные урбанизационные процессы, вызвавшие к жизни огромные анонимные массовые сообщества. В то же время можно допустить, что формирование новых глобальных образований является препятствием для угасания столь разрушительного для культуры XX в. феномена массовости. Процессы глобализации возвращают к новой вспышке «восстания масс» и, следовательно, вновь делают актуальной методологию социальной психологии. Об этом свидетельствует, например, продолжающаяся (особенно сегодня в России) эскалация массовой культуры. Если с этим согласиться, то применяемый в настоящей книге социально-психологический подход является по-прежнему и конструктивным, и значимым, позволяя искусствоведам и теоретикам искусства, как и философам, обращающимся к искусству, точнее представить развертывающиеся в XXI в. массовые процессы, в особенности в их художественном преломлении.

Автора занимала также такая актуальная для современной России тема, как кризис коллективной идентичности. Представляется важным задать вопрос: способно ли современное российское кино лишь диагностировать болезнь, т.е. распад коллективной идентичности, предстающий во многом распадом тоталитарной идентичности, или же в переходной ситуации оно способно внедрять в сознание масс новые картины мира и формировать новую коллективную идентичность. В этом смысле принципиальным является тезис об институциональном или функциональном пони-

мании кино, об отношениях кино и типа цивилизации. Сопоставляя российское и американское кино, мы пытаемся сделать заключения, которые могли бы стать стратегическими принципами развития современного российского кино и основой конструктивной культурной политики в этой сфере. Поэтому, как автору представляется, в этом плане книга может иметь не только чисто академический, научный, но и практический смысл.

1 ИСКУССТВО XX в. В НОВОЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ И АКТУАЛЬНОСТЬ ЕГО СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ



**Социальная психология
как актуальное научное направление
в осмыслении исторического
и художественного процесса XX в.**

Каждая наука, в том числе и социальная психология, располагает определенными представлениями, которые в интерпретации общественных процессов могут быть как минимально, так и максимально адекватными. Возможное расхождение между системой интерпретации и самой реальностью объясняется тем, что на возникновение науки воздействуют исторические и социальные процессы своего времени. В каждый период истории актуальными оказываются лишь некоторые процессы социальной психологии, другие остаются в тени, не становясь предметом внимания и заявляя о себе в исключительных ситуациях. Последующее развитие исторического процесса порождает новые состояния, для которых нужны адекватные системы интерпретации. От науки это обстоятельство требует совершенствования методов и смены традиционных парадигм.

Однако совершенствование методов социальной психологии может наталкиваться на препятствия. Например, зависимость этой науки от идеологии в нашем столетии не позволила ей пережить интенсивный период своего развития. Как научное направление социальная психология в ее отечественном варианте оказалась неспособной осмыслить реальность в момент, когда существующая на протяжении нескольких десятилетий идеология оказалась в ситуации распада. Сегодня от социальной психологии как науки требуется больше самостоятельности, чтобы объяснить ее методами состояние, в котором Россия оказалась на рубеже XX—XXI вв. Поскольку никакое состояние не бывает незапным и развивается постепенно, возникает вопрос о генезисе разрушительных тенденций последнего времени и связанных с

ним эмоциональных проявлений людей. Стремление проследить эти процессы в истории делает актуальной необходимость осмысления отношений между социальной психологией и историей.

Это касается не только общей социальной психологии, но и находящейся от нее в зависимости социальной психологии искусства. На существующих опытах истории искусства лежит печать представлений, имеющих место в политической истории. Кризис последней сделал актуальным обсуждение методологических вопросов как теории, так и истории искусства. Распад тоталитарной системы — точка отправления для развития художественного процесса как самоценного, личностного, обладающего саморазвитием и самодвижением. Как свидетельствует и история, предшествующая тоталитаризму, и сама история тоталитаризма, без личностных аспектов художественный процесс не существует. Поэтому очевидно, что возникает необходимость в осмыслении психологических факторов истории искусства на всех ее этапах, тем более, что в искусствознании им уделяется недостаточное внимание. Это обстоятельство делает актуальной проблему социальной психологии искусства.

Несмотря на утверждение М. Мид, что «социальная психология все еще в пеленках»¹, эта научная дисциплина развивается с последних десятилетий XIX в. В указателе отечественной научной литературы, касающейся 1970-х гг., представлены десятки и сотни названий².

Как бы ни оценивать состояние этой науки, очевидно, что ситуация, характерная для последнего столетия, выдвигает ряд вопросов, которые, если ранее и ставились, то не получали глубокой разработки. Они нуждаются в новом, соответствующем переходному времени истолковании. Вычленим несколько актуальных, требующих первостепенного изучения с точки зрения социальной психологии проблем.

Не существует некой статической, неизменной социальной психологии. Она может существовать лишь как историческая социальная психология. Характерные для нее закономерности находятся в зависимости от процессов, свойственных каждому конкретному периоду истории. Во второй половине XX в. интерес к со-

¹ Мид М. Культура и мир детства. М., 1988. С. 232.

² Социальная психология. Указатель литературы. 1970—1978. М., 1983.

циальной психологии возникает в среде историков¹. К сожалению, социальная психология в ее традиционном понимании была лишена историзма. Исключение составляет лишь методология Б. Поршнева². Эта линия сегодня заслуживает первостепенного внимания, тем более, что в последние десятилетия самыми актуальными оказались труды по истории ментальности и исторической психологии. Представая в своих исторических формах, социальная психология как наука воздействует на изучение истории искусства, которая может быть и социально-психологической. Такого опыта создания истории искусства пока не существует.

Традиционные представления о социальной психологии, особенно в отечественной науке, были «приблизительными», а часто, в силу идеологизации науки, ложными. Идеологизация приводила к тому, что социальная психология не расходилась с официальными представлениями, навязываемыми средствами пропаганды и массовой коммуникации. Пропаганда навязывала ложное представление о социально-психологических процессах, призванных свидетельствовать о том, что в государстве не существует противоречий и во всех сферах жизни «царят благополучие и порядок». Такое представление о реальности не давало возможности осмыслить процессы социальной психологии, расходящиеся с навязываемыми методами интерпретации. Сегодня назрела необходимость вернуться к их осмыслению. Возникает возможность иного истолкования исторического процесса в целом и художественного процесса в частности. Особенностью нового истолкования будет введение в логику художественного процесса явлений, искусственно из него изъятых, поскольку они не соответствовали официальному образу реальности.

Господствующая идеология затрудняла анализ соотношения не только между официальными и неофициальными аспектами социального бытия, но и между его проявлениями, подверженными динамическому изменению, с одной стороны, и его консервативными проявлениями, не подверженными изменениям — с другой. Если человек больше информирован о динамике социальных и исторических процессов, определяющей функционирование средств массовой коммуникации, не только отражающих объективные процессы, но и способных создавать их субъективные и

¹ Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 308.

² Поршнев Б. Социальная психология и история. М., 1979.

неадекватные образы, то у него подчас отсутствует информация о более консервативных пластах бытия, касающихся частной жизни людей, быта, мифов в их традиционных и новых проявлениях, архетипов и т.д. Такие пласты связаны с бессознательным, образуя то, что обычно и называют ментальностью.

Изучение исторического процесса с точки зрения этих неофициальных пластов открывает доступ к проявлениям бытия, не соответствующим представлениям, навязываемым идеологическим сознанием. Х. Ортега-и-Гассет справедливо полагает, что связанные с политикой и экономикой события представляют лишь поверхностный слой истории. Зависимость от них моральных и эстетических ценностей очевидна. В свою очередь и мораль, и эстетические вкусы, и идеологические ориентации находятся в зависимости от наиболее глубинного пласта бытия или от «жизненного мироощущения» как первичного феномена истории¹. Установки политической истории нередко оказываются в противоречии с глубинным пластом бытия, с ментальностью народа. Сегодня очевидна необходимость выявления этих пластов.

Социально-психологический аспект истории, и истории искусства в том числе, представляет интерес с точки зрения несходства между осознаваемыми и неосознаваемыми пластами бытия. Первые связаны с идеологией, поскольку осознание жизни является идеологическим ее осознанием. Но такое осознание может быть не только неадекватным, но и ложным. Разложение идеологии, определявшей на протяжении почти столетия наше сознание, способствует новым контактам с социальной реальностью. В последней приоткрываются ранее неосознаваемые, в том числе социально-психологические связи. Этот тезис справедлив и по отношению к искусству. Социальная психология будет способствовать выявлению этих связей.

Одной из острых проблем, диктующих сегодня разработку социальной психологии искусства, является проблема культуры. Уязвимыми традиционные представления о социальной психологии делает то, что они были связаны или с социологией в ее марксистском варианте, или вообще с политикой. Социальная психология как наука накапливала знания, соотнося их с социологией или с психологией. Соотношение социальной психологии и культурологии — новый аспект социально-психологического исследо-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М., 1991. С. 18.

вания. Отсутствие внимания к этой стороне вопроса объясняется поздним развитием идей культурологии. Так сложилось, что даже тогда, когда социальная психология развивалась параллельно культурологии, она не проявляла интереса к проблематике культуры. Отсутствие контакта между этими дисциплинами имеет и другое объяснение. Социальные процессы в их отечественном варианте рассматривались безотносительно к культуре. Проблематика культуры не исследовалась, ибо функции культуры осуществляло государство. Сегодня ситуация меняется. Процессы социальной психологии необходимо соотносить не только с идеологией, политикой и государством, но и с культурой. Полное представление о предмете социальной психологии может быть лишь в том случае, если эта наука соотносится с культурой.

Значимой проблемой соотношение культуры и социальной психологии оказывается еще и потому, что в XX в. культура переживает исключительный этап. Она вступила в переходный период, когда наиболее устойчивые ее элементы разлагаются и формируются новые элементы. Процесс происходит в иных временных ритмах, чем это имеет место в социальной реальности. Переходный этап в культуре начался не с кризиса и распада тоталитарного государства. В какой-то мере само это государство — следствие «надлома» культуры. Во - п е р в ы х, культуры, развивавшейся на высших уровнях в течение нескольких столетий, с эпохи Ренессанса, той культуры, кризис которой начал ощущаться во второй половине XIX в., переставая быть неосознаваемым уже в период Первой мировой войны. Во - в т о р ы х, культуры, которую можно было бы назвать традиционной, т.е. культуры крестьянской, сохраняющей средневековые элементы, культуры консервативной и являющейся основой менталитета народа¹. Сопровождающие историю социализма коллективизация и индустриализация — лишь продолжение «заката» этой культуры, начавшегося с урбанизационного «бума» и интенсивного на протяжении XIX в. роста городов.

Социальная психология конца XIX—начала XX в. — это социальная психология переходного этапа. Данное обстоятельство обязывает принимать во внимание новые, возникающие лишь в этот период факторы. Во всяком случае они не принимались во внимание на предшествующих стадиях разработки проблематики социаль-

¹ Менталитет и аграрное развитие России (XIX—XX вв.). М., 1996.

ной психологии. Новая парадигма социальной психологии ко многому обязывает, требуя специальной методологии, что диктует необходимость считаться с культурологическим фактором социальной психологии.

Настаивая на историческом изучении этапов социальной психологии, мы понимаем, что возможность такого изучения становится реальной по мере того, как эти этапы оказываются в зависимости от состояний культуры в ее исторической эволюции. Такой подход позволяет решить проблему периодизации в развитии социальной психологии как науки. В связи с этим этапы развития социальной психологии необходимо соотносить с границами исторических циклов и ставить их в зависимость от каждого конкретного периода в историческом цикле. В этом случае возникает необходимость воспользоваться возможностями исторических методов, когда под временем истории подразумевается не линейное, а циклическое время. Особой разработки заслуживает парадигма в историографии, утверждающая циклическое представление об историческом процессе. В понимании принципа историзма в его приложении к социальной психологии она позволит поставить точку.

В соответствии с новыми аспектами социальной психологии, относящимися к рубежу XX–XXI вв., испытывает трансформацию и традиционное представление о самом предмете этой науки. Было бы неверно связывать такой предмет исключительно с отношением личности и группы, с включением поведения и сознания личности в групповую картину мира, как это имело место в отечественных и зарубежных исследованиях¹. Соотношение личности и группы — значимый раздел социальной психологии, но не исчерпывающий ее предмета, что не могут принять некоторые исследователи². Однако это становится очевидным в том случае, если состояния социальной психологии отождествляются с состоянием культуры и с особенностями исторических процессов. Сами отношения личности и группы оказываются в зависимости от универсальных процессов эволюции культуры, общества, этноса и истории. В иные исторические моменты начинает казаться, что социально-психологическое измерение истории концентрируется вокруг межличностных отношений в группах. Такое представле-

¹ Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969.

² См.: Колбановский В. Предмет, методы и актуальные проблемы советской общественной психологии // Проблемы общественной психологии. М., 1965. С. 143.

ние не учитывает других важных проявлений личности и ее отношений с универсальными реальностями.

В существующих традиционных парадигмах социальной психологии в качестве одного из слагаемых исследователь рассматривает прежде всего личность. Но поскольку речь идет не просто о психологии, а о социальной психологии, то личность следует соотносить не только с группой, но с поколением, субкультурой и обществом. Поэтому необходимо не столько конструировать новый предмет социальной психологии, сколько возвращаться к тому, что имело место в момент формирования социологического знания. В частности, представляется по-прежнему плодотворным рассмотрение Э. Дюркгеймом соотношения между коллективными представлениями и индивидуальными состояниями сознания, под которыми он подразумевал состояние общества и положение личности. В XIX в. эта концепция пользовалась популярностью, затем была забыта. Однако, как свидетельствует С. Московичи, в последнее время о ней снова вспоминают¹. Отношения между групповыми и индивидуальными состояниями сознания в период возникновения науки об обществе были предметом не только социологии, но и социальной психологии.

С другой стороны, сформулированное Дюркгеймом представление о предмете социальной психологии сегодня не может пониматься метафизически, как это имело место в его время. В какой-то степени сведение предмета социальной психологии к отношениям индивида и социальной группы выглядело по сравнению с социологической метафизикой Э. Дюркгейма прогрессом. Это казалось конкретизацией и дифференциацией дюркгеймовской формулы. Однако по-прежнему существует потребность в более гибком понимании диалектики коллективного и индивидуального. Прежде всего эта диалектика должна быть представлена в исторически изменчивых формах. Так, логика прогресса, принятая Дюркгеймом и понимаемая им как перманентный и углубляющийся процесс высвобождения и утверждения индивидуального сознания, должна быть уточнена.

Как показала реальность последующего столетия, в истории параллельно процессам индивидуализации развертывался противоположный процесс деперсонализации, а в иных случаях и дегу-

¹ См.: *Московичи С.* От коллективных представлений к социальным (К истории одного понятия) // *Вопросы социологии.* 1992. Т. 1. № 2. С. 83.

манизации социальной жизни, о чем свидетельствует возникновение тоталитарных режимов¹. В ряде обществ эти процессы доходили до такого положения, когда состояния коллективного сознания стали полностью определять и жизнь индивида, и исторические процессы в целом. Правда, этот эффект в изменении отношений между индивидуальным и коллективным сознанием, когда коллективное доминирует над индивидуальным, не всегда предстает регрессом. Как показали В. Вернадский и П. Тейяр де Шарден, первостепенная значимость коллективной реальности не является лишь прошлым, в известном смысле она является и будущим. Поэтому под «коллективными представлениями» следует понимать не только социальные представления, как это было во времена Дюркгейма, но реальность культуры и глобальную или планетарную реальность.

Тенденция истории к прогрессу уравнивается регрессивными проявлениями. Проанализированные З. Фрейдом применительно к индивидуальной психологии регрессивные процессы не стали, однако, предметом внимания в своих социальных, а точнее, социально-психологических проявлениях. Социальный психолог в этих процессах находит специфический предмет внимания, позволяющий уточнить суждения Дюркгейма. Всякий раз, как только история демонстрирует переходный момент в жизни общества и государства, индивид оказывается в состоянии распада определяющей ценностной системы. В этой ситуации его сознание и поведение способно регрессировать к ранним формам поведения в истории. Это обстоятельство создает новую, не выводимую непосредственно из существующих социальных отношений основу для социальной психологии. Уязвимость существующей социальной психологии как науки заключается в ее бессилии анализировать аналогичные ситуации и, в частности, ту, что складывается в определенных переходных ситуациях. В таких ситуациях подавленные влечения или влечения личности, проявляющиеся в сформировавшихся на поздних этапах истории социальных и культурных формах, предстают в архаическом виде, что радикально видоизменяет эмоциональную жизнь общества. Поскольку подобные ситуации возникают не часто, исследователи оказываются не готовы к проникновению в глубинные формы их протекания.

¹ См.: *Арендт Х.* Массы и тоталитаризм // Вопросы социологии. 1992. Т. 1. № 2. С. 24.

Образцом социально-психологического исследования искусства, в котором придается значение механизмам регресса в обществе, может служить книга З. Кракауэра, посвященная анализу немецкого кино между Первой и Второй мировыми войнами. «Крушение политических систем, — пишет автор этой книги, — влечет за собой разложение психологических систем, и в воцарившейся неразберихе укоренившиеся внутренние установки, почуяв свободу, обязательно вырвутся наружу, независимо от того, угодны они или нет»¹. Исследователь фиксирует то, что С. Эйзенштейн в своей версии психологии искусства называет «сползанием к архаике восприятия» или «соскальзыванием в мыслительные стадии и формы, своим уровнем отстающие на века от стадии современности и на десятилетия внутри индивидуальной биографии»². В данном случае социального психолога интересуют состояния не психологии искусства как таковой и не индивидуальной психологии, а состояния в истории целого народа, оказывающиеся первичными по отношению к художественным явлениям.

Исключительные ситуации в социальной психологии нельзя вывести из культуры, понимаемой в абстрактном смысле. Необходимо видеть, что каждый тип культуры представлен тремя слагаемыми — государством, обществом и личностью. История всякой культуры есть история государственной, общественной и частной жизни. Своеобразие отношений между этими тремя измерениями создает исключительность культурно-исторического типа. Если иметь в виду отечественную культуру, то ее своеобразие во многом определяется отношениями между этими тремя измерениями на разных этапах истории, причем государственная жизнь подавляет жизнь общественную и частную. Данное обстоятельство определяет процессы развития культуры, как, впрочем, и тип русской культуры. Недостаточная свобода в выражении общественной и частной жизни, характерная для отечественной истории, определяет и специфичность в этой культуре социальной психологии, выражающейся в чередовании то периодов послушания, смирения и покорности, то периодов анархии, бунта, сопротивления³. Такая закономерность во многом определяет место, роль и функции искусства в отечественной истории, объясняет психологиче-

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 19.

² Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1966. Т. 4. С. 203.

³ Бердяев Н. Русская идея (Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века). Париж, 1946. С. 7.

ский фактор в его развитии, в силу чего в отечественном искусстве имеют место компенсаторные механизмы, восполняющие невыраженность общественной и частной жизни. В России искусство — это и парламент, и митинг, и общественное мнение, и оппозиция, и социальная психология. Искусство превращается в выражение не всегда прорывающихся в самой жизни духа общности, духа сопротивления и рефлексии. Социальная психология искусства — выражение сознания человека, не обладающего свободой и потому актуализирующего свои фрустрации с помощью перенесения негативных эмоций на эстетические объекты.

Своеобразие социальной психологии искусства в отечественной культуре истекшего столетия во многом проявляется в компенсаторных механизмах искусства, воспроизводящих мифологизированные образы частной жизни. Особенно острым комплекс семьи оказался у отечественной публики искусства, что неудивительно, поскольку в России этот социальный институт подвергся разрушительным ударам, наносимым как революционными потрясениями, индустриализацией, коллективизацией, упразднением частной собственности (которая была экономическим рычагом существования и укрепления семьи), так и прямым вмешательством государства в процессы воспитания. Столь значимый в «постфигуративной» культуре культ отца, ставший основой светского и религиозного культа, в динамической истории последнего столетия заметно угасал. Идеологи нового государства относились к семье подозрительно, ибо она казалась им консервативной, не позволяющей растворить личность в анонимных общественных структурах, в которых люди теряли свою индивидуальность и строились в шеренги.

Угасание родительского авторитета сформировало особый ореол искусства, первоначально способствовало развитию авантюрно-героических жанров, став затем социально-политической основой культа политических вождей и государственных деятелей, восприятие которых происходило в соответствии с идеализированным и мифологизированным архетипом отца. Для истории искусства особенно значимым оказался период, на протяжении которого эта мифология еще не реализуется государством, и период, когда последнее было уже не в силах соответствовать массовой предрасположенности к восприятию государства как некоей идеальной семьи. Эти вехи в истории социальной психологии — признаки основных периодов в историческом цикле искусства. В эти

периоды герои произведений с авантюрным сюжетом оказываются героями мифа частной жизни и в этом своем качестве становятся объектом изучения.

Соотнесенность современного определения предмета социальной психологии с формулой Дюркгейма не исключает дистанции по отношению к социологизму XIX в. Уязвимость последнего ощущал уже Н. Бердяев. Утверждая, что социология стала Евангелием XIX в. и Бога начали искать в общественности, философ считал, что социологическое мировосприятие «оторвало» людей от «жизни космической» и, более того, от жизни исторической¹. Понятие «коллективное представление» ассоциируется не только с состояниями обществ. Исходя из теории ноосферы, разрабатывавшейся Вернадским и Тейяром де Шарденом, в понятие «коллективное состояние сознания» необходимо включать измерения, касающиеся уже природных, космических, биологических, планетарных, культурных и других процессов. После К. Юнга введенное Дюркгеймом понятие приобретает новые смыслы. Вот почему оно вновь оказывается конструктивным. Под ним следует подразумевать не только господствующую идеологию или принятую в том или ином обществе универсальную картину мира, но вечно существующую, повторяющуюся архетипическую картину мира, не имеющую отношения ни к конкретному обществу, ни к истории вообще, поскольку ее содержание составляют доисторические состояния человечества, продолжающие, как свидетельствуют Юнг и К. Ясперс, определять сознание. Коллективное состояние сознания может функционировать не только в безликие эпохи прошлого, но и на поздних этапах истории в формах «коллективного бессознательного», т.е. в виде образов, мифов и формул, и зависимость от них индивидуального сознания отнюдь не понижается. Функционирование архетипических форм в сознании современного человека — значимый аспект проблематики и социальной психологии, и социальной психологии искусства.

Переклывая исследование процессов социальной психологии в плоскость исторической социальной психологии и исторической психологии, мы исходим из универсального признака истории культуры истекшего столетия. Для нее характерно накопление пассионарного напряжения и восприятие традиционных культурных норм и связанных с ними социальных институтов как причин

¹ Бердяев Н. Философия неравенства. М., 1990. С. 46.

несвободы. Отношение к культуре как противостоящей личности реальности в XX в. породило ситуацию нигилизма, способствовало разрушению традиционных культурных организмов и выходу личности за пределы существующих ценностей культуры. Это обстоятельство — отправная точка для выявления как исторического цикла, в границах которого возникало противоречие между культурой и личностью, так и свойственных этому циклу периодов. В границах каждого такого периода выявляются и характерные для отношений личности и искусства закономерности.

Так, первый этап, для которого характерен распад традиционных культурных ценностей и социальных институтов, составляет реальность того, что Дюркгейм называет «социальной аномией». На этом этапе личность стремится найти в искусстве связи, восполняющие отсутствие коллективного целого и социальной стабильности, уравнивающие индивидуальное и коллективное состояния сознания.

Для второго этапа, когда к жизни вызывается мощное государство, пытающееся установить стабильность и порядок, характерно растворение личности в анонимных сообществах (классе, партии, армии и т.д.). Это обстоятельство приводит к растворению личностного фактора в коллективных состояниях сознания, к понижению значимости жизни личности, к разного рода проявлениям героизма и самопожертвования ради классовых, идеологических и государственных, т.е. исключительно коллективных ценностей. В этой ситуации искусство поворачивается к личности иной гранью. Оно воспринимается не столько компенсацией отсутствующих в ситуации «социальной аномии» сплоченности и единства, не столько компенсацией самого общества с его коллективными ценностями, сколько реальностью свободы, пусть и иллюзорной, куда стремится «убежать» личность, избегая жесткого контроля государственной власти и не менее жесткого единения и крайней сплоченности, оказывающихся агрессивными по отношению к самой личности.

Реальностью третьего этапа в историческом цикле становится распад государственной и классовой сплоченности, обособление индивида и обретение некоторой свободы в социальной реальности. Однако эта тенденция не достигает крайностей индивидуализма, поскольку ослабление государственной власти не трансформируется в ее упразднение. Эта ситуация способствует не только свободе личности, но и повышению статуса культуры. Так, мы входим в эпоху плюрализма, когда начинается реабилитация

предшествовавших разрушительной революции культурных состояний. Этот период продолжается до распада тоталитарной власти, когда заканчивается не только один из периодов, но и длительный исторический цикл в целом. Все это дает основание считать, что на протяжении истекшего столетия русский человек находился в исключительной исторической ситуации, когда заканчивается большой исторический цикл и начинается принципиально новый исторический цикл. Поэтому мы стремимся возродить то, что потеряло ценность в эпоху пассионарного напряжения и революционного взрыва и на протяжении целого цикла оттеснялось на периферию культуры.

Переходные процессы в истории как объект изучения социальной психологии

Пытаясь обосновать актуальность социально-психологического подхода к искусству, мы в общих чертах охарактеризовали всю проблематику, которая нас будет интересовать в последующих главах. В частности, мы расширили объект исследования до психологии, истории и культуры. Как было сказано, актуальность социально-психологической методологии исследования искусства продиктована переходными процессами, которые, начавшись на рубеже XIX–XX вв., продолжают быть реальными вплоть до нашего времени. Поэтому прежде чем перейти к изложению нашей концепции методологии социальной психологии искусства, попробуем дать характеристику переходности в XX в. культуры, определяющей актуальность предпринимаемого подхода к изучению искусства.

Переход представляет значимую реальность в жизни отдельной личности, о чем знали во всех древних культурах. Как показал А. ван Геннеп, жизненный цикл человека представляет цепь переходов, например от одного возраста к другому или от одного рода деятельности к другому.

Самый факт жизни делает неизбежными последовательные переходы из одной среды в другую, от одного общественного положения к другому. Поэтому человек в своей жизни последовательно проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образует сис-

темы единого порядка. Таковыми являются: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть. Каждое из этих явлений сопровождается церемониями, у которых одна и та же цель: обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое, в свою очередь столь же определенное¹.

По ван Геннепу, для человека жить — значит беспрестанно разъединяться и воссоединяться, менять состояние и форму, умирать и возрождаться.

Это значит действовать, затем останавливаться, ждать и отдыхать, чтобы вновь начать действовать, но по-другому. И всегда необходимо преодолевать новые пороги: пороги лета или зимы, сезона или года, месяца или ночи; пороги рождения, вступления в отрочество или зрелость; порог старости, порог смерти; порог потусторонней жизни (для тех, кто в нее верит)².

Идея перехода на уровне индивида разработана в психологии XX в., в частности Э. Эриксоном, представляющим жизненный цикл человека в виде перманентного кризиса идентичности и обретения новой идентичности, что собственно тоже может быть интерпретировано сквозь призму переходности.

Идея переходности в человеческой жизни разрабатывается и в философии. Ключевым философским трактатом XX в., оправдывающим различные виды переходов в XX в., стало сочинение Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», в котором переход принимает космические формы и объясняет эксперименты как художественного, так и религиозного и даже политического авангарда столетия. Идея Ницше о переходе и о новом человеке вызывала интерес в русском Серебряном веке. Эта эпоха грезила идеей нового человека, и здесь был услышан призыв к «телесному преображению личности»³. «Человеческий вид даст новую разновидность — или погибнет, — писал Андрей Белый. — Существо нового человека предощущает Ницше в себе. Он только первый из нас подошел к рубежу рождения в нас Нового человека и смерти в нас всего родового, человеческого, слишком человеческого: новый человек уже приближается к нам»⁴. Таким образом, переходность рубежа XIX–XX вв. представлялась как прежде всего преобразование личности.

¹ Геннеп А. ван. Обряды перехода. М., 1999. С. 9.

² Там же. С. 171.

³ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 195.

⁴ Там же. С. 180.

Философская рефлексия Г. Зиммеля более спокойна. Жизнь человека соотносится с определенными границами, но в то же время она постоянно преодолевает эти границы, заключая себя в новые.

Хотя граница вообще неизбежна, всякая заданная граница может быть пересечена, любое ограждение отодвинуто, каждый барьер взорван; но каждый такой акт находит или создает новую границу. Оба эти утверждения: что граница безусловна, поскольку ее наличие соответствует нашему данному положению в мире, и что ни одна граница не безусловна, поскольку всякая, в принципе, может быть изменена, раздвинута, обойдена, — оба эти утверждения выступают как развертывание единого в себе жизненного акта¹.

Искусство прошлого по-своему осваивало ситуации переходных эпох. Ф. Достоевский соотносил переход с личностью. Его Ставрогин говорит: «Мы, очевидно, существа переходные и существование наше на земле есть, очевидно, процесс, непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку». Идея Достоевского² о человеке как существе переходном определяет интерпретацию его романов М. Бахтиным, подчеркивающим, что писатель стремится выявить в человеке нечто внутренне незавершенное. По мысли Бахтина, все герои Достоевского ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерастать и сделать неправдой любое овнешняющее и завершающее их определение³. Доказывая, что пока человек жив, он живет тем, что еще не завершен, Бахтин пишет, что всем героям Достоевского присуще сознание своей незавершенности и несовпадения с самими собой. «По художественной мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как внешнее бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, “заочно”»⁴.

Представление о человеке как существе переходном соотносится с идеями восточной философии. Так, согласно Шри Ауробиндо, человек не есть предельная точка эволюции, он — переходное существо. Следующее суждение Шри Ауробиндо свидетельст-

¹ Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М., 1996. С. 8.

² Достоевский Ф. Полн. собр. соч. Изд. 6. СПб., 1906. Т. 8. С. 604.

³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 99.

⁴ Там же. С. 100.

вует о сходстве в понимании человека как переходного существа в западной и восточной культурах.

Если духовное раскрытие на земле — это скрытый смысл нашего рождения в материи, если и в самом деле в природе осуществляется некая эволюция сознания, то человек, таков, как он есть, не может быть предельной точкой этой эволюции; он является слишком несовершенным орудием духа, сам разум является слишком ограниченной формой и орудием, разум — это некий средний этап сознания, и ментальное существо может быть лишь переходным существом. Но тогда, если человек не способен выйти за границы ментальности, то он должен быть превзойден, должны проявиться суперразум и сверхчеловек, проявиться и стать во главе творения¹.

Эти суждения позволяют по-новому взглянуть на искусство и его функции. Ведь именно искусство позволяет проигрывать опережающие варианты того, что А. Маслоу называет «самоактуализацией» личности, т.е. социализации того, что не находит выражения в жизни. Именно это делает искусство столь притягательным. Оно оказывается единственным средством институционализации личностного содержания, развитие которого общественная жизнь или вообще не допускает, или сдерживает.

Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это «пограничные» люди, которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли и войти в жизненные отношения с другими людьми — на деле или в воображении. В их произведениях можно увидеть проблески этого неиспользованного эволюционного потенциала человечества, который еще не воплотился в конкретную форму и не зафиксирован структурой².

Все, что сказано о личности в связи с переходом, реально и для культуры в целом, которая соотнесена с границами и так же, как жизнь, по Зиммелю, постоянно их преодолевает. Такое представление о культуре характерно, например, для Бахтина.

Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серь-

¹ *Сатпрем.* Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания. Л., 1989. С. 268.

² *Тернер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 198.

||| езность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает¹.

С этой точки зрения акт творчества — это и есть акт преодоления имеющих место в культуре границ, а следовательно, акт соприкосновения с другими культурами, диалог с ними, предполагающий ассимиляцию некогда чуждых культуре ценностей. Если с этим согласиться, то в искусстве мы многим обязаны именно переходным эпохам. В переходные эпохи впервые вызывается к жизни то, что затем длительное время будет владеть умами. Но как люди распознают переходные эпохи и распознают ли вообще?

Рубеж XIX—XX вв. многими воспринимался именно как переходное время, а иначе мог ли получить такой резонанс трактат Ницше. Похоже, что на этот раз общественное сознание отразило какие-то значимые объективные процессы. Если же обратиться к философии и искусствоведческой рефлексии, то можно обнаружить множество свидетельств восприятия этой эпохи как переходной. Превосходным документом, иллюстрирующим наш тезис, является в этом отношении известный трактат Н. Бердяева «Смысл творчества». Хотя и не следует постигать объективные исторические процессы по субъективному самосознанию современников, на этот раз историк, действительно, сталкивается с чем-то похожим на разрыв, мутацию и переход, носящий объективный характер. Рубеж XIX—XX вв. — это эпоха мутации, которую можно сблизить с эпохой Ренессанса. Э. Панофский считал Ренессанс мутацией. Естественно, что переход — не привычное, а исключительное явление. В истории он случается не часто. В то же время восприятие истории, характерное для рубежа XIX—XX вв., удивительным образом соответствует настроениям, во власти которых находятся люди рубежа XX—XXI вв. Возникает вопрос: продолжаем ли мы оставаться носителями самосознания, характерного для поколения рубежа XIX—XX вв., или же мы переживаем очередную и новый переход, порождающий в нашем поколении те же настроения? Как показал Э. Тоффлер, ритм современной истории приобрел невероятную скорость и то, что когда-то разворачивалось в столетиях, в наше время разворачивается в пространстве десятилетий. Такой динамизм поздней истории порождает в сознании людей то, что Тоффлер называет «футурошоком». А может быть,

¹ Бахтин М. К эстетике слова // Контекст-1973. М., 1974. С. 265.

мы успели войти в такой период истории, когда переход становится перманентным, непрекращающимся?¹

Для ответа на эти вопросы нужно представлять структуру перехода, знать закономерности исторического развития и логику разворачивания исторического времени². Хотя, как показал Х. Зедльмайр, для того чтобы разобраться в искусстве, необходимо иметь представление не только о времени историческом, но, что важнее, о времени сверхисторическом³. Все же в данном случае нас будет интересовать именно историческое время.

Чтобы иметь критерии определения переходности в историческом времени, необходимо опираться на разработанную теорию развития. Но таковой не существует, хотя в XIX в. в период всеобщего увлечения естественными науками, казалось, что она есть. Она была перенесена в историю из сферы естественно-научного знания и получила название эволюционистской доктрины, используя которую, Панофский, например, излагает первый опыт истории искусства, связываемый им с именем Д. Вазари⁴.

Нельзя утверждать, что та теория оказалась нечувствительной к переходу. В соответствии с ней развитие происходит в плавных, незаметных формах, от одного состояния к другому, естественно, согласно принципу прогресса, т.е. от менее совершенного состояния к более совершенному. «Развитие» здесь — синоним «эволюции», разворачивающейся в линейном времени, в соответствии с принципом преемственности, последовательности и постепенности. Развитие — это рост, т.е. расширение, распространение, усложнение и дифференциация, самоактуализация заложенных в явлении свойств. Естественно, что такая система претендует на детерминизм и исключает мутации, катастрофы, провалы, разрывы и регресс.

В данном случае речь идет о принципе научного познания. Однако наука развивается не в вакууме, но в контексте определенной культуры. В этой связи не явилась ли авторитетность эволюционистской теории следствием того, что она соответствовала логике западной культуры и, еще точнее, западной культуры Нового време-

¹ Хренов Н. Художественный опыт XX века в контексте становления интегральной культуры // Теория художественной культуры. М., 1999. Вып. 3.

² Савельева И., Полетаев А. История и время. В поисках утраченного. М., 1997.

³ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 174.

⁴ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999. С. 240.

ни, которая во многом внедряла в сознание человечества свои представления о времени как универсальные, т.е. обязательные для всех культур? Такой точки зрения придерживается, например, Т. Парсонс, доказывающий, что эволюционизм как научная система соотносится с логикой эволюции западного мира и вестернизацией всей планеты¹. Эти представления связаны прежде всего с принципом линейности и прогресса, сформировавшим в западном мире представление о времени как о чем-то, что можно уподобить ленте, свитку или печатной странице, которые можно разделять на равные отрезки, требующие заполнения.

В пользу такой постановки вопроса говорит и то обстоятельство, что как только культура Нового времени вступает в период надлома, что на рубеже XIX–XX вв. не очень точно осознавалось как «закат» Европы, возникает интерес ко всему тому, что классический эволюционизм исключает: к регрессу, повторению, мутации, переходу. Это было институционализировано научной парадигмой, которая с начала XX в. превращается если не в определяющую, то в авторитетную. Речь идет о циклической парадигме в представлениях об историческом времени, которая ассоциируется с именами Шпенглера и Тойнби.

Можно допустить, что если в какой-то момент возникает та или иная наука, то это означает факт не только ее внутренней, но и социальной истории. Видимо, циклическая парадигма утверждает себя как реакция на то, что люди рубежа XIX–XX вв. воспринимали свое время как переходное. Но на этот раз речь идет не просто о переходе на уровне социальной группы или общества, а о тотальном переходе, развертывающемся даже не на уровне одной из существующих культур, а на уровне универсальном, цивилизационном, затрагивающем все человечество. Поэтому переход, совершаемый в Германии, в России или в какой-либо другой стране, на этот раз может быть понят лишь в том случае, если его рассматривать на фоне морфологии всей мировой истории, т.е. в соответствии с единым гештальтом. Раз это тотальный переход, то очевидно, что предшествующие представления полезными быть не могут, ибо это переход к чему-то, что еще предстоит познать, а именно, к какой-то новой культуре. Именно в этом направлении развивается мысль В. Шубарта, П. Сорокина, а также Э. Тоффлера, констатирующего наступление «третьей волны», т.е. перехода

¹ Штомпка П. Социология социальных изменений. М., 1996. С. 162.

от индустриальной к постиндустриальной цивилизации, охватывающей все человечество¹.

Когда новая культура возникнет, она, возможно, кардинально обновит и наши представления о времени. Пока же человек оказывается в ситуации перехода, т.е. потери равновесия и критериев для оценки происходящего. Популярность Шпенглера в начале XX в. объясняется тем, что его теория приковывала внимание к переходным этапам и позволяла что-то понять в разворачивающихся процессах. С точки зрения этой парадигмы ни критерий прогресса, ни критерий линейности не были эффективными при ответе на вопросы, с которыми сталкивался человек XX в. Осознание этого обстоятельства присуще Бердяеву, парадоксально соотносящему XX в. со средними веками. Конечно, циклическая парадигма в истории старше эволюционизма. Постструктуралисты утверждают: когда ты анализируешь текст, ищи на его дне другой текст, который оказался вытесненным и неразвернувшимся в силу господствующей эпистемы. То же происходит и с циклическим дискурсом, вытесненным дискурсом эволюционистским. Это особенно очевидно в искусстве. Ю. Лотман показал, что линейные структуры русского романа XIX в. не свободны от циклических структур, а на дне известных сюжетов сохраняется миф с его особым чувством времени, а точнее, с его безразличием к историческому времени и, быть может, времени вообще².

Действительно, «задушенный» в культуре Нового времени дискурс прорывается с рубежа XIX–XX вв. и трансформируется в авторитетную систему научных представлений об историческом развитии. Сформировался альтернативный классическому эволюционизму принцип осмысления истории. Притягательность его объясняется и реальностью перехода, фиксируемого общественным сознанием и исчерпанностью культуры Нового времени, в контексте которой развивалась и наука. Эта парадигма допускает регресс, т.е. возвращение к предшествующим состояниям, что демонстрирует история искусства, постоянно реабилитируя готику (например, в маньеризме оживают трансцендентность и экспрессивность готики³), и особенно демонстрирует романтизм, представители которого, критически относившиеся к просветителям,

¹ Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999.

² Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Ю. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 95.

³ Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 457.

тем самым не принимали и идею прогресса. С романтизма начинается более глубокое проникновение в историю, нежели это имело место раньше. Хотя философия истории возникает уже в эпоху Просвещения, именно романтизм является исходной точкой последующих всплесков интереса к философии истории, в том числе и в XX в. Именно романтики ставят под сомнение логику прогресса, в соответствии с которой просветители представляли развитие истории.

Нельзя утверждать, что представления о логике развертывания исторического времени ограничиваются лишь этими двумя авторитетными направлениями. С середины XX в. мир вновь обращается к естественно-научному познанию, продолжающему воздействовать на гуманитарные сферы. В качестве примера можно сослаться на Ю. Лотмана, испытывающего в поздний период своего творчества влияние работ И. Пригожина и И. Стенгерс. По сути дела, некоторые работы Лотмана, в том числе книга «Культура и взрыв», представляют популяризацию идеи И. Пригожина и И. Стенгерс¹. В самом деле, возникшие в современной физике идеи способны кое-что прояснить в логике развертывания исторического времени, в том числе в логике переходных процессов. Теория бифуркации также весьма конструктивна в плане разрушения представлений об историцизме, сформировавшихся под воздействием культивирования в нашей стране идей Маркса и ставших предметом критики в трудах К. Поппера².

Работы Пригожина и Стенгерс³ обращают внимание на то, что переходные эпохи — это не только эпохи, вызывающие негативное отношение, но прежде всего эпохи, для которых характерны творческие всплески, столь необходимые для последующего развития, нарушающего законы преемственности. Следовательно, всем лучшим, что будет иметь место в последующий период истории, человечество обязано именно переходным эпохам. Данная теория позволяет освободиться от абсолютизации детерминизма, который оказывается тяжелым наследием марксистского представления об истории. Как свидетельствуют Пригожин и Стенгерс, в развитии происходит много такого, что несовместимо с детерминизмом. В соответствии с их теорией в процессах развития можно выде-

¹ Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.

² Поппер К. Открытое общество и его враги. М., 1992. Т. 1, 2.

³ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986.

лить исключительные моменты или критические состояния, для которых характерны распад единого направления и возникновение альтернативных вариантов. Иначе говоря, это моменты, или точки, бифуркации. В таких критических точках преобладает не закономерность, а случайность, не порядок, а хаос. В момент активизации хаоса прогнозировать последующее развитие не приходится. Эти утверждения свидетельствуют о том, что, как и гуманитарные науки, естественно-научное знание возвращается к древнейшим представлениям, имевшим место в мифе, к представлениям космологического характера, в соответствии с которыми хаосу придавалось важное значение не только в разрушении, но и в новом рождении космоса. Дряхлеющий, теряющий энергию космос способен обновляться, приобретая витальные силы именно в хаосе.

В соответствии с новейшей физической теорией получается, что хаос — условие достижения нового порядка. Он предстает конструктивным элементом, без которого не может иметь места обновление и соответственно переход развития на новый уровень. В данном случае переход имеет место там, где активизируется хаос. Так, опираясь на новейшую теорию в физике, мы приобретаем важный признак для характеристики переходной ситуации. В состоянии бифуркации возникает активизация альтернативных вариантов и предсказать, какой из них в конечном счете станет доминирующим, невозможно. Что бы в этой ситуации ни предпринимал человек (а по этому поводу высказывается и Лотман, указывающий на способность человеческого интеллекта проявлять активность в бифуркационных ситуациях и влиять на их направленность), ситуация все же складывается такой, что в поздней истории человек начинает испытывать те же чувства, что и древний человек, верящий во всемогущество рока или судьбы.

Хотя Шпенглер, сопоставляя древнего грека с человеком начала XX в., утверждал, что и там, и тут имеет место судьба, тем не менее, в отличие от древнего грека, который не мог проникнуть в ход мировой истории и понять, что античный мир вступил в эпоху надлома, человек XX в. уже овладел законами развития истории и знает, в какой ситуации находится. Однако эти законы, как и судьба, неумолимы.

Разумеется, Пригожин и Стенгерс не склонны расчленять время развития на фазы, циклы или стадии, как это делают Шпенглер,

Тойнби или Гумилев, хотя, казалось бы, уподобление цивилизации биологическому организму — традиция, которая близка представителям естественно-научного знания. Они вообще далеки от того, чтобы в физические законы развития привносить мифологему «конца света», неизбежную в гуманитарных науках, когда их представители обсуждают этот самый надлом. Пригожин и Стенгерс оптимистически относятся к исходу бифуркационной драмы. С их точки зрения, развитие, конечно же, будет иметь продолжение и бифуркационное напряжение будет преодолено. Только вот направленность постбифуркационного развития может стать сюрпризом. Естественно, что данная теория предстает настоящим подрывом классической эволюционистской доктрины, исходящей из принципа детерминизма и не допускающей никакого взрыва и хаоса, а тем более непредсказуемости в последующем развитии.

Но раз бифуркационная напряженность непременно разрешается оптимистически, то, следовательно, эта теория подрывает и различного рода цивилизационные построения с сопровождающим их страхом перед судьбой. Она отвергает как фатализм, так и эволюционизм. Естественно, что теперь нельзя не учитывать данную теорию при характеристике перехода. Собственно, в своей теории Пригожин и Стенгерс гипертрофируют феномен переходности. С их точки зрения самое интересное в процессах развития связано именно с бифуркационными состояниями. Создается впечатление, что развитие как раз и происходит в формах такой бифуркации. Иначе говоря, динамические моменты развития — это именно бифуркационные моменты.

Поскольку речь идет о гуманитарном познании и, в частности, о познании культуры, естественно, возникает необходимость в уточнении. Культура — специфическая и консервативная реальность. Ее предшествующие состояния в сильной степени программируют ее настоящие и будущие состояния. Следовательно, в науке о культуре об активности хаоса говорить вроде бы не приходится. Более того, если исходить из шпенглеровского прасимвола, то в культуре развивается только то, что в ней было заложено с самого начала, т.е. уже существовало потенциально. Таким образом, применительно к культуре абсолютизировать состояние хаоса не должно, хотя и отрицать его значение тоже невозможно.

С точки зрения представлений, сложившихся в современной физике, переход можно представить как распад существующей си-

системы упорядоченности и организации и обещание новой системы упорядоченности и организации. В какой-то степени это, действительно, состояние хаоса между разными системами порядка. Применительно к искусству такую систему порядка можно соотносить с тем, что искусствоведы называют картиной мира. С этой точки зрения переход означает распад одной картины мира и становление картины мира альтернативной. Однако идет ли в данном случае речь о художественной картине мира или под картиной мира следует подразумевать культуру в целом? Переход от одной картины мира к другой как общекультурный процесс предполагает отрицание детерминизма в истории искусства, которое может предстать хаосом в самом искусстве, когда, например, отдельные произведения выходят за пределы каких-то конкретных стилей и форм, предвосхищая будущее развитие искусства или когда в одном произведении причудливым образом переплетаются элементы самых разных стилистических систем.

Однако опять же уместно задаться вопросом: имеем ли мы в данном случае хаос или же речь может идти лишь о прорыве искусства к своим автономным по отношению к культуре структурам и стихиям, когда его развитие больше не определено жесткими культурными ориентациями и обретает свободу, а его развитие предстает саморазвитием. В этом смысле правильным было бы утверждать, что искусство обособляется как от культуры, ее ритмов и логики, так и от исторического времени. Собственно, именно в этом самодвижении искусства проявляется свобода от детерминизма, которая владеет умами историков искусства, подчас затрудняющихся найти тому или иному конкретному художнику место в цепи художественных фактов.

Высказывая это суждение, мы исходим из представления, сложившегося еще в «философии жизни», в соответствии с которым культура способна отчуждаться от личности и представлять чем-то чужим и внешним, когда субъект как творец не включен в ее процессы. Вполне возможно допустить, что в иные периоды истории культура способна оказаться тормозом развития искусства, устремленного к иным мирам, к выходу за границы картины мира как культуры и переходу в иное состояние. Здесь-то и возникает конфликт между культурой как консервативным и искусством как творческим образованием, обращенным к экспериментам, в будущее, к созданию принципиально нового, чему переходные ситуации благоприятствуют.

Данная система, претендующая на интерпретацию развития, конструктивна еще и тем, что она предлагает основу для полемики с известным положением Шпенглера о взаимонепроницаемости культур, сформулированным предельно жестко. Активность хаоса, прокламируемая в этой теории, означает, что в состоянии бифуркации в культуру проникают элементы, которые ей чужды с самого начала. В данном случае под ними можно подразумевать элементы другой культуры. Очевидно, что в переходные эпохи происходит активная ассимиляция ценностных ориентаций других, т.е. чужих культур, что можно фиксировать как в финале культуры Нового времени, т.е. на рубеже XIX–XX вв., так и в ее начале. Если речь идет о русской культуре, то это переходное время соотносится с рубежом XVII–XVIII вв. В эти эпохи имела место активная ассимиляция в России элементов других культур. Если иметь в виду рубеж XVII–XVIII вв., то речь идет прежде всего о западной культуре. Что касается рубежа XIX–XX вв., то на этот раз такая ассимиляция носит уже планетарный характер.

Если представить, что каждая культура развивается как взаимодействие множества имеющих место внутри нее субкультур, то состояние хаоса означает, что в эпицентре культуры может оказаться не просто одна из субкультур, например маргинальная, но в том числе даже контркультура, т.е. вообще находящаяся за границами ценностных ориентаций культуры. Обратимся в связи с этим к началу Нового времени в России. В качестве примера ассимиляции контркультурного явления сошлемся на оригинальную теорию, разработанную в середине XIX в. А. Григорьевым. В соответствии с этой теорией, литература XIX в. представляла полем борьбы между двумя альтернативными ценностными системами, одна из которых репрезентирована творчеством М. Лермонтова, а другая — творчеством Н. Гоголя. Если Лермонтов представил в художественной форме страстный и «хищный» тип личности, что соответствовало умонастроению романтизма, то Гоголь вызывает к жизни иной слой народной жизни, заявляющий о своей критической позиции по отношению к «хищному» и демоническому типу. Этот тип впервые проявляет себя в пушкинском Иване Петровиче Белкине. Григорьев называет его «смирным», и его можно обнаружить не только у Пушкина и Гоголя, но, например, у Достоевского (Маркар Девушкин) или у Льва Толстого (Платон Каратаев) и, наконец, у самого Лермонтова (Максим Максимыч).

Проблема заключается в том, что, объясняя происхождение демонического, «хищного» типа, известный критик и теоретик отождествляет его с западным, «завоевательным» типом или типом рыцаря, несущего в себе сопротивление фатуму, а потому и представляющего трагической фигурой, выпадающей из границ культуры, находящейся в разладе с миром. Этот элемент «возобладал над другим, еще непосредственным, еще рассеянным, не соборным воедино, не перебродившимся оседлым элементом славянским»¹. Иначе говоря, этот раскрывающийся в романтизме тип личности Григорьев понимает как ассимилированный русской культурой, т.е. пришедший в нее со стороны. Как можно предположить, эта ассимиляция чуждого типа могла произойти в состоянии хаоса, т.е. в переходный период, а именно на рубеже XVII–XVIII вв. Однако можно ли утверждать, что русская культура этот чуждый по своему происхождению тип личности отвергла? Тот же Григорьев пишет, что русскую историю невозможно представить без «хищного» типа. Последний позволил актуализировать в ней пусть и бессознательные, не успевшие себя проявить, но в то же время и реальные начала. Зафиксированные Пушкиным (в Алеко, Сильвио и других) и Лермонтовым (в Печорине) типы, по Григорьеву, чуждыми русской культуре оказываются лишь отчасти.

Пережиты они нами потому собственно, что к восприятию их наша природа столь же способна, как и вся европейская. Не говоря уже о том, что у нас в истории были хищные типы и не говоря уже о том, что Стеньку Разина из мира эпических сказаний народа не выживешь. Нет, самые в чуждой нам жизни сложившиеся типы не чужды нам и у наших поэтов облекались в своеобразные формы².

Взрыв детерминизма в переходные эпохи вводит в культуру не только случайные, но и чуждые элементы. Однако, начиная функционировать внутри новой культуры, эти последние приводят в движение стихии, которые уже имели место, но лишь в бессознательных, т.е. как бы не существующих формах. Следовательно, возникает момент творчества, т.е. утверждение в культуре нового, хотя и имевшего место в бессознательных, потенциальных формах.

С другой стороны, мы бы неверно осмыслили эту особенность функционирования культуры в переходное время, если бы под

¹ Григорьев А. Библиографическая хроника // Финский вестник. СПб., 1846. Т. 9. № 5. С. 80.

² Григорьев А. Граф Л. Толстой и его сочинения // Время. 1862. № 9. С.17.

возникновением в культуре чуждых элементов подразумевали лишь их растворение в этой культуре. Если бы это было действительно так, то трудно было бы говорить о диалогизме культуры. Последнее же возможно лишь в том случае, если чужеродный элемент хотя и включается в культуру, но все же сохраняет самостоятельность, что происходит в формах субкультуры. Это обстоятельство позволяет занять критическую по отношению к шпенглеровскому тезису о взаимопроницаемости культур позицию. Таким образом, с точки зрения третьей парадигмы в интерпретации исторического времени переход означает переход от порядка к хаосу и от него к новому порядку.

Наконец, в последние десятилетия реальность исторического времени анатомируется в соответствии с еще одной системой представлений, сложившейся под воздействием бурного развития в России науки о культуре. Эта система представлений складывалась на основе открытий и обобщений, сделанных разными исследователями. Видимо, последнее и весомое слово в этом направлении сказано А. Ахиезером¹. С другой стороны, интерес к уникальным механизмам функционирования русской культуры первыми проявили Ю. Лотман и Б. Успенский². В основе этой парадигмы лежит представление о двух типах развития культуры — медиационном и инверсионном, чему к настоящему времени посвящен достаточно внушительный массив научной литературы. Суть медиационного типа развития состоит в последовательности и постепенности, исключающих разрывы и потрясения. Смысл инверсии заключается в логике «отрицание отрицания» Это дуальная логика развития, т.е. составленная двумя крайними полюсами, которые взаимно дополняют, но также и уничтожают друг друга. Это логика разрушения, деструкции, отрицания предшествующей системы ценностей, на что не раз обращалось внимание. «История русской культуры, — пишет Г. Флоровский, — вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах, разрывах. Всего меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так странно спутана и вся точно перемята и оборвана»³.

¹ Ахиезер А. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). Новосибирск, 1997.

² Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Б. Успенский. Избр. труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 219.

³ Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 500.

Логика медиации представляет логику развития западного мира, и она созвучна представлениям, складывающимся в классическом эволюционизме. Что касается инверсионной логики, то очень похоже, что это — универсальный механизм развития русской культуры как в прошлом, так и в настоящем, когда она не выходит за границы двух крайних полюсов и не придает значения середине. С точки зрения этой парадигмы переход есть отрицание одной системы ценностей и переход к другой системе, которая подчас провозглашается принципиально новой и связывается исключительно с будущим, а на самом деле предстает вариантом уже имеющейся в прошлом ценностной системы, время от времени возрождающейся под видом нового. Естественно, что непризнание в этой культуре значимости середины дает основание для обозначения ее «культурой конца», что, собственно, время от времени и происходит. Однако, возможно, было бы точнее эту культуру все же обозначить культурой, предрасположенной к переходу. Собственно, именно так ее представляет Флоровский: «Слишком привыкли русские люди празднично томиться на роковых перекрестках, у перепутных столбов... И есть в русской душе даже какая-то особенная страсть и притяжение к таким перепутьям и перекресткам. Нет решимости сделать выбор. Нет воли принять ответственность»¹.

При интерпретации переходных процессов трудно отдать предпочтение какой-то одной парадигме, скажем, эволюционизму. Слишком много критических замечаний было высказано в его адрес в XX в. Тем не менее нельзя все же утверждать, что в истории искусства положения эволюционизма больше не срабатывают. Конечно, реальность XX в. оказывается настолько исключительной и противоречивой, что ее действительно трудно осмыслить исходя лишь из эволюционистских представлений. В то же время в локальных временных ситуациях его положения остаются все же бесспорными. Например, уже Г. Вельфлин отдавал себе отчет в том, что логика развития искусства может быть циклической. Он фиксирует блокирование эволюционной направленности в истории искусства, отскакивание ее к исходному пункту, а затем ее возобновление². Но поскольку предмет его внимания был ограничен культурой Нового времени, то циклическая парадигма ему

¹ Флоровский Г. Указ. соч. С. 501.

² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 397.

была просто не нужна. Его представления о сосуществовании двух систем видения и постепенной смене одной из них другой вполне вписывались в эволюционистскую систему. С другой стороны, охарактеризованные парадигмы нельзя представлять так, что они не имеют общих точек соприкосновения. Так, четвертая парадигма, связанная с распознаванием дуальности в логике развития русской культуры, в то же время опирается на циклические представления о развитии, о чем, например, свидетельствует концепция Ахиезера.

Однако в данном случае нас интересует не столько мотивировка того, какой системой мы воспользуемся для интерпретации переходных процессов, сколько вычленение наиболее проблемных узлов, которые позволяют дать характеристику перехода и прежде всего в истории искусства. В данном случае мы будем вести речь о переходе на уровне художественных процессов, т.е. в узком смысле, и переходе на уровне культуры или, точнее, культуры определенного типа, т.е. в широком смысле.

История искусства: от осмысления в кратких к осмыслению в больших длительностях времени

Попытавшись дать характеристику переходности XX в. в ее культурологическом смысле, вернемся к искусствоведческому аспекту. Интерес к методологии изучения искусства нарастает в последних десятилетиях XX в. Ситуация в теоретической рефлексии об искусстве приобретает специфические черты. В этой ситуации можно выделить несколько актуальных тем: потребность в осмыслении художественного процесса в течение продолжительных периодов истории, потребность в переходе от обсуждения искусства в контексте художественной критики к обсуждению его в контексте истории искусства, потребность в переключении исследования искусства из плоскости политической истории в плоскость истории культуры.

Одна из важных проблем в исследовании искусства прошедшего столетия — периодизация художественного процесса. В связи с новыми, проявившимися в ситуации демократизации общества, тенденциями в осмыслении политической истории возникает не-

доверие к традиционным описательным подходам в истории искусства, а также к попыткам жесткого членения исторических процессов на десятилетия (1920-е, 1930-е гг. и т.д.)¹. Попытки подобного членения истории на малые приоды и обрекают исследователя на описательность. В финале века закономерности развития искусства в пределах не только десятилетий, но всего столетия становятся более понятными. Это обстоятельство способно революционизировать представления о художественном процессе. Появляется возможность перейти от истории кратких к истории больших промежутков времени². По отношению к некогда изучаемым в пределах десятилетия фактам возникает историческая дистанция. Это обстоятельство позволяет на знакомых явлениях ставить новые акценты.

Владеющая умами с середины 1980-х гг. реабилитация прошлого способствует тому, чтобы современность ощутила свои связи с историей и чтобы история властно вторглась в сегодняшний день, демонстрируя то, как настоящее может быть детерминировано прошлым. Глубинные пласты исторического процесса, до определенного времени оказывающиеся несуществующими, требуют реабилитации. Это обстоятельство очевидно в ситуации кризиса столь характерного для XX в. утопического сознания, актуализация которого и привела к недооценке истории. В этой ситуации и оказывается плодотворной концепция расчленения исторического процесса на большие периоды. Если в иных ситуациях подобные концепции могут казаться уязвимыми, то в нашем случае их эффективность несомненна. Однако включение целых слоев сознания в парадигмы истории требует их интерпретации. В этой ситуации первостепенной будет реконструкция личностных пластов исторического процесса. Чтобы сохранить преемственность в развитии художественного процесса XX в., эти пласты необходимо было развивать. В новой культуре функционировали барьеры не только для развития таких пластов, но и для невосприимчивости их в предшествующей истории.

К материалу искусства каждого десятилетия исследователь может подходить с разных точек зрения: он может как отталкиваться от самих фактов искусства этих десятилетий, так и рассматривать

¹ Гуревич А. О кризисе современной исторической науки // Вопросы истории. 1991. № 2—3.

² Бродель Ф. История и общественные науки // Философия и методология истории. М., 1997.

их исходя из общих тенденций художественного развития. Такая альтернативность не является чисто теоретической. Когда многие тенденции искусства XX в. не были достаточно ясными, исследователи отталкивались от эмпирической реальности. Там, где они пытались исходить из общих тенденций, под последними подразумевались политические и идеологические ценности, способствующие тому, чтобы делить время художественного процесса на малые отрезки. Универсальные тенденции собственно художественной культуры оказывались для них за семью печатями и потому, что не было исторической дистанции, и потому, что идеологизированное искусствознание не позволяло выявить смысл общих процессов.

В результате из идеологизированных схем движения искусства устранялись выражающие личностный уровень явления художественного процесса. В XX в. повторилось то, за что Моммзен упрекал Тацита, который, по его мнению, фиксировал то, о чем следует молчать, и молчал о том, о чем следовало говорить¹. Такое умолчание было реальным на протяжении нескольких десятилетий. Логика развития искусства казалась естественной без П. Филонова и А. Платонова, К. Малевича и А. Ахматовой. Тем не менее без названных художников универсальные тенденции художественного процесса не существуют. Чтобы это стало очевидным, необходимо было преодолеть схему идеологизированной версии художественного процесса и политической истории вообще. Однако новый подход не сводится к реабилитации инакомыслящих художников. С самого начала нужно искать другую логику художественного процесса, связанную с рассмотрением фактов в контексте продолжительных периодов. Когда прояснятся трудно фиксируемые в пределах десятилетий закономерности развития искусства, изменится и картина развития искусства внутри каждого десятилетия. В этом случае станет очевидной связь как между измеряемыми десятилетиями, так и между противопоставляемыми периодами в истории искусства.

Сегодня при изучении художественного процесса XX в. критик оттесняется историком, претендующим на более объективное отношение к этому процессу и на критическое отношение к прежним идейным «баталиям» в художественной критике, а иногда и на

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 138.

полное невнимание к их «оценочной» и «экспертной» деятельности. Искусствоведческие исследования становятся более фундаментальными и объективными. При этом важно, что в историю художественного процесса исследователю позволено не только вносить преданные забвению имена (и раньше случалось, когда недооцененные в свое время художники, будь то Эль Греко или Брейгель, Босх или Рабле, затем превращались в ведущие фигуры истории искусства), не только исключать имена, до некоторого времени преподносимые «выразителями» искусства, но и включать имена, не замеченные современниками.

Становясь центральной фигурой в науке, историк искусства может исходить из политической историографии, но она не способна помочь ему решить даже элементарную задачу периодизации истории общественного развития последнего столетия. Поэтому решение многих вопросов возможно при условии, что историк использует особые, не связанные с политической историографией приемы. Поэтому он и вынужден прибегнуть к помощи таких специальных дисциплин, как социология, историческая психология, социальная психология и т.д. Однако новая функция историка, проявляющаяся в повышении его значимости, может наталкиваться на препятствие. Реальный вклад, который историк способен внести в осмысление художественного процесса и который от него ожидается, может или не состояться, или же свестись к минимуму, что может произойти по причине неэффективности историографии в целом, а следовательно, и ее методологии при исследовании исторических фактов. В самом деле, актуальность деятельности историка в пространстве искусства сегодня объясняется тем, что в последние годы в самой жизни происходит решительная переоценка всех ценностей, а восприятие политической истории становится «катастрофическим». В свое время Бердяев доказывал, что восприятие истории как катастрофы в разное время стимулировало обновление методологии исторической науки¹. В этой ситуации используемые отечественными историками методологические ориентации становятся непригодными. Открывающаяся заново реальность не поддается прежним методам интерпретации, требуя новых подходов. В связи с этим поставим вопрос о том, какой ориентации в

¹ Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Берлин, 1923. С. 8.

утверждении принципа историзма исследователь сегодня должен придерживаться.

Как уже отмечалось, в мировой историографии существуют две устойчивые модели исторического времени. Историк должен задуматься, в соответствии с какой временной координатой он должен соотносить свою деятельность, преследующую осмысление эмпирических фактов искусства XX в. Одной моделью исторического времени является сложившееся в контексте христианства и ставшее причиной обостренного чувства историзма в культуре Запада линейное время¹. Этой направленностью исторического времени объясняется присущая Западу высокая степень динамизма. Другая модель исторического времени связана с возникшим еще в античности представлением о «круговороте» истории, о повторяемости ее процессов, о цикличности исторического процесса. Отечественная историография не признает циклических схем истории. Тем не менее это обстоятельство не мешает историку вспомнить эту модель исторического времени².

Политическая история в ее отечественном варианте культивировала принцип историзма, вытекающий из первой модели исторического времени. Ей соответствовала идея исключительности и уникальности каждого периода в истории, отсутствия повторяемости в историческом процессе. Она вытекала из того, что в постмодернистской философии называют «проектом модерна»³, и соответствовала принципу прогресса, «обожещенного» не только в отечественной, но и в европейской истории. В свое время Бердяев констатировал, что идеи просветителей XVIII в. продолжают оказывать воздействие на общество XX в.⁴ Однако несмотря на распространенность принципа историзма в этом его варианте, просветительский разум расходится с «разумом мировой истории», слишком вульгаризирует его⁵. Отказываясь признавать просветительскую парадигму в исторической науке эффективной, философ предлагал превратить ее в объект изучения с помощью более глубокой методологии. Такой методологией для него и была цикличе-

¹ *Рашковский Е.* Востокоевдная проблематика в культурно-исторической концепции А. Тойнби. М., 1976. С. 31.

² *Штаерман Е.* О повторяемости в истории // Вопросы истории. 1965. № 7.

³ *Козловски П.* Культура постмодерна. М., 1997.

⁴ *Бердяев Н.* *Subspecie aeternitatis.* Опыты философские, социальные и литературные (1890–1906). СПб., 1907. С. 8.

⁵ *Бердяев Н.* Смысл истории. С. 13.

ская парадигма, с точки зрения которой просветительская парадигма представляет периодически возобновляющееся в истории общественное настроение, («...просветительный период проходят культуры всех времен и народов»¹). Возрождение просветительской модели историзма в отечественной истории XX в. объясняется тем, что линейное время больше соответствовало связанным с ней утопизмом и мессианством. История в ее большевистском варианте расправлялась с прошлым, с историей, отрекалась от опыта предшествующих поколений. Согласно Ортега-и-Гассету, футуристическое мироощущение вообще свойственно человеку XX в. Он убежден, что входит в принципиально новый, не имеющий precedентов этап мировой истории. Если такое мировосприятие свойственно западному человеку, то что уже говорить о человеке, провозглашающем построение социализма?

В конце столетия футуристические и утопические ориентации разрушаются. Приходит осознание исторической катастрофы. Бердяев писал, что в конечном счете ни одна из попыток решить в истории ту или иную задачу не удавалась. С этой точки зрения история представляет картину сплошных неудач. Как полагал философ, к такому финалу неизбежно придет и история построения социализма. Последний лишь «вскроет новое внутреннее противоречие человеческой жизни, которое сделает невозможным осуществление тех задач, которые выставило социалистическое движение»². Время показало, что предсказание философа подтвердилось. То, что недавно казалось реальностью, сегодня постигается фантастическим самообманом. Однако вместе с переоценкой ценностей возникает новая «волна» кризиса представлений об истории как непрерывном и прогрессивном восхождении человека к высшим ступеням общественного развития, казавшемся реальным в начале истекшего столетия, когда историки начали ощущать соблазн в представлениях о движении истории в соответствии с циклическими схемами. Сегодня очевидно, что прогресс в истории не отменяет регресса, и оба эти процесса оказываются одновременными. То, что в определенный период воспринимается прогрессом, позднее может осмысляться как регресс.

Итак, основываясь на этих суждениях, в выявлении принципа историзма будем исходить из второй модели исторического време-

¹ Бердяев Н. Смысл истории. С. 13.

² Там же.

ни, связанной с повторяемостью, возвращениями и, в конечном счете, циклической схемой. Это не означает, что линейная модель не заслуживает внимания. Однако наступает пора открыть научный потенциал циклической модели и применить его к осознанию художественного процесса XX в.

Мы уже касались вопроса о том, история какого, собственно, объекта нас интересует: общества, государства, цивилизации или культуры? В фундаментальных трудах по отечественной истории, принадлежащих корифеям исторической науки XIX в., по поводу исторической науки не было единой точки зрения¹. Со времен Н. Карамзина история воспринималась историей государства. В историографии эту парадигму пытался изменить лишь Н. Костомаров, предлагая под историей понимать историю общества². Новый подход Костомарова – следствие исторического опыта XIX в. Он является более современным. Однако тоталитарный период в отечественной истории XX в. вернул историков к исходной точке – карамзинскому варианту истории. Сталинизм стал выражением отрезка истории, в котором государство превращается в самоцель, а общество растворяется в государстве, теряя самостоятельность³.

Преодолевая ориентации оправдывающей тоталитарные ценности политической истории и не закрывая глаза на повышение в обществе статуса культуры, попытаемся аргументировать точку зрения, согласно которой история предстает историей культуры. В последнее время происходит переключение внимания с политической истории на историю культуры, что имеет следствием трансформацию искусствоведческих представлений. Сегодня искусствовед вынужден заниматься скорее выявлением логики развития культуры, нежели фиксацией фактов искусства. Такую ситуацию нельзя считать нормальной, но нельзя не признать, что она имеет под собой основание: переключение внимания на историю культуры определяется объективным историческим процессом.

Если от методологии художественной критики исследователь искусства переходит к методологии истории, если он ощущает необходимость перейти к более длительным временным отрезкам, то он уже тем самым устремляется в пространство культуры, а еще точнее, истории культуры. Выходя из пространства политической

¹ Покровский М. Борьба классов и русская историческая литература. Л., 1927.

² Костомаров Н. Об отношении русской истории к географии и этнографии // Н. Костомаров. Собр. соч. СПб., 1903. Кн. 1. Т. 1. С. 722.

³ Гроссман В. Жизнь и судьба // Октябрь. 1988. № 1. С. 109.

истории в пространство истории культуры, он ощущает, что дело не в замене одних фактов искусства другими и не в их количестве, а в качественном переосмыслении историзма. Он начинает испытывать необходимость включения в исследование пластов художественной реальности, несущественных для кратких периодов. С новой методологией приходит новое чувство истории. Взорванный в начале 1930-х гг. храм Христа Спасителя и изъятый из печатной культуры рассказ Платонова «Усомнившийся Макар» не входили в систему ценностей того десятилетия. Иная ситуация возникает сегодня. Из этого можно сделать принципиальный вывод: трансформация политической истории в историю культуры происходит по мере осознания зависимости исторического знания от меняющихся представлений о системе ценностей.

Призыв к разработке методологии культуры и осмыслению процессов искусства в соответствии с этой методологией не является чисто методологической проблемой науки. Это реакция на неэффективность противопоставленных культуре и абсолютизированных политических и идеологических ценностей. Внимание к истории культуры выражает не только сложившуюся в теории ситуацию, но является ответом на организованный жесткой государственностью негативизм по отношению к культуре. Внимание к культуре, логике ее развития объясняется потребностью в преодолении мертвящих идеологических императивов, необходимостью «прорыва» в иные временные измерения истории как истории становления ценностей.

Однако дело не только в том, что критика, оказавшаяся до определенного времени ведущей методологией исследования искусства, трансформируется в историю. Принципиально иным оказывается само понимание истории. Точнее, историк художественного процесса XX в. не может пользоваться теми же приемами и критериями, что и историк предшествующих столетий. Например, историк искусства XX в. сталкивается с трудностями, не возникающими, скажем, перед Г. Вельфлином, изучающим художественный процесс в контексте определенных длительностей. Для него в эволюции искусства, его стиля, очевидна постепенность и последовательность. Такая последовательность возможна лишь на основе преемственности в развитии культуры, смены ее внутренних форм. Методология этого рода сегодня не может быть исчерпывающей. Искусство XX в. началось не с последовательного развития предшествующих состояний, а с их отрицания. Последова-

тельность исключается уже потому, что в XX в. вместо одного общего, тяготеющего к универсальности стиля возникает беспрецедентный плюрализм стилей. Стил в традиционном его понимании больше не является первостепенной категорией. Это характеризует модернизм. В XX в. сделана попытка вернуть в историю искусства категорию стиля как универсальную категорию. Об этом свидетельствует история социалистического реализма. Насаждение этого метода не было следствием органичного развития культуры нового типа, а лишь способом, с помощью которого государство, присваивая осуществление функции культуры, грубо вмешалось в художественный процесс. Метод социалистического реализма удобен для исследования искусства в контексте истории государства, но не культуры. Исследователи, руководствующиеся культурологической методологией, призваны разработать иную систему исследования художественного процесса XX в. При этом рассмотрение последнего в контексте культуры не уводит исследователя в сторону, не навязывает не свойственные ему структуры и не подменяет главные проблемы второстепенными. Наоборот, такое осмысление искусства — следствие разгосударствления культуры. Не случайно яркие культурологические концепции XX в. уделяли искусству если не определяющее, то значительное место. Это обстоятельство подметил В. Лазарев, утверждавший, что известный трактат О. Шпенглера явился одним из эстетических достижений, какое когда-либо выдвигалось европейской мыслью¹.

Сегодня первостепенное значение исследователь должен придавать историчности художественного процесса, связывая эту историчность с консервативными слоями истории событий. До определенного времени историк их как бы не замечал, а главное, не усматривал их влияния на представления о ценности. Поэтому ему легко было отказаться от истории прошлого и ее воздействия на современные процессы. Данное обстоятельство и подводит к неизбежности исследования продолжительных периодов истории, изъятия художественного процесса из измеряемой десятилетиями политической истории и погружения его в историческое пространство культуры. Для методологии истории искусства эта операция имеет колоссальные последствия. Выделение циклических закономерностей — следствие реабилитации консервативных пластов истории или пластов культуры. Лишь история, понимаемая

¹ Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922. С. 58.

как история культуры, делает актуальным циклическое представление об истории. Если политическая история или история общества меньше внимания уделяет повторяющимся моментам, то история культуры как достаточно консервативного организма без фиксации ее повторяющихся состояний в истории невозможна.

Интерес к схеме циклического движения истории возникает синхронно с представлением об истории как истории культуры. Показательно, что Шпенглер, претендуя на демонстрацию закономерностей «морфологии» мировой истории, пытается выводить эту «морфологию» из циклического движения времени. Понятно, почему его сочинение было подвергнуто столь резкой критике. Его не могли не критиковать сторонники исторического знания, исчерпывающегося политической историей или историей государства. Но его не принимали и исследователи, разделявшие просветительские установки по отношению к истории, отождествляемой с бесконечным восхождением по лестнице прогресса. Просветительскую идею прогресса О. Шпенглер решительно разрушал: «Пора уяснить себе, что XIX и XX вв. — эту мнимую вершину прямолинейно прогрессирующей истории — фактически можно отыскать в каждой зрелой, склоняющейся к концу культуре...»¹.

Отрицание традиционного варианта исторического рассмотрения искусства XX в. — следствие того, что истекшее столетие демонстрирует принципиально новую культуру, не продолжающую, а скорее отрицающую предшествующие культуры. Одна из первоочередных задач историка — определение природы этой культуры и ее роли в конституировании художественной картины мира XX в. Уже в самом начале века культура ощущалась как качественно новая. Фиксируя смену одной культуры другой, некоторые исследователи проводили параллели с ситуациями, имевшими место в предшествующей истории. В первые десятилетия наиболее авторитетной оказалась мифологема Шпенглера, согласно которой западная культура вошла в ситуацию перехода. Но этот последний означал переход не от одной культуры к другой, а от культуры к специфическому состоянию истории, называемому цивилизацией, где цивилизация не является качественно новой, сменяющей собственно культуру реальностью. Она — та же культура, но находящаяся в состоянии распада, или «заката». Это финальное состояние культуры, или конечный этап ее истории. Такое состоя-

¹ Шпенглер О. Причинность и судьба. Закат Европы. СПб., 1923. Т. 1. Ч. 1. С. 41.

ние европейской культуры возвращало к аналогичному состоянию в предшествующей истории. Последнее имело место в эллинистическом мире, в эпоху крушения античности. По Шпенглеру, в античном мире переход от культуры к цивилизации происходил в IV в., в западном мире — в XIX в. И в первом и во втором случае в пограничьи между разными периодами истории имели место беспрецедентные процессы урбанизации, распад национальных традиций, возникновение космополитических ориентаций¹.

Аналогия между состоянием современной западной культуры и финальным этапом античности иллюстрировала историческую концепцию круговорота. Данная мифологема была столь влиятельной, что искусство XX в. выводилось из закономерностей цивилизации, которая связывалась с упадком, одряхлением культуры, истощением ее творческого и игрового потенциала, с угасанием религии. Затухание творческого начала культуры на этапе цивилизации приводит к упадку искусства. Другой значимый признак цивилизации — машинизация. («Эра цивилизации началась с победного вхождения машин в человеческую жизнь»².) Репрезентативным признаком цивилизации предстает и экономизация жизни, ситуация, когда духовный пласт культуры становится менее важным, нежели материальный. («Экономический материализм — очень характерная и типичная философия эпохи цивилизации»³.)

Независимо от Шпенглера потребность вернуться к идее круговорота и в соответствии с ней осмыслить процессы современной истории ощутил Бердяев. Сближая переходный период в истории рубежа XIX—XX вв. с переходом от античности к Средневековью и от Средневековья к Возрождению, Бердяев не довольствуется простой параллелью. По его мнению, последняя не способна исчерпать смысл происходящего: «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам»⁴. Подобное восприятие культуры характерно для многих мыслителей XX в. Так, Д. Мережковский, исходя из творчества

¹ Шпенглер О. Причинность и судьба. С. 34.

² Бердяев Н. Смысл истории. С. 259.

³ Там же. С. 257.

⁴ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 3.

Ф. Достоевского, говорил о завершении прогресса, начавшегося с Возрождения и Реформации¹.

Опираясь на многочисленные суждения, можно было бы утверждать, что искусство истекшего столетия началось с угасания старого и возникновения принципиально нового этапа истории. Точнее, с возникновения культуры нового типа. Характеристику культуры этого типа мы дадим позже. Вопрос о стиле искусства можно ставить, лишь имея ключ к природе и логике ее развития. Стил ь искусства каждой эпохи — порождение ст иля культуры. Опираясь на Шпенглера, Лазарев пишет, что каждая культура развивается под знаком одного ст иля². По мнению Шпенглера, связанная с мировыми столицами западная культура продемонстрировала возвращение к природе, но только так, как к ней возвращается сходящий в могилу старик³. Эпоха перехода культуры в цивилизацию, под которой подразумевается рубеж XIX—XX вв., вступила в фазу, названную Шпенглером «александринизмом», т.е. в фазу иссякания творческих сил. Эта мысль Ницше, которую будут повторять В. Иванов и Бердяев. Используя термин «стил ь культуры», Шпенглер утверждал, что стил ь проявляется в поощрении одних видов искусства и противодействии развитию других и в качестве примера приводил предрасположенность античности к устной, а не письменной культуре⁴.

Некоторые исследователи не принимают во внимание логику движения культуры Нового времени. Если исходить из логики Вельфлина, поздним этапам в истории искусства соответствует утверждение живописного и преодоление линейного принципа. По мнению исследователя, равномерное очерчивание изображаемого предмета линией — та же операция, что и его физическое ощупывание. В линейном принципе восприятия живописи глаз продолжает осуществлять функцию руки. Его движение, связанное с необходимостью обозреть изображение, напоминает осязательную операцию. Следующий, связанный с живописным принципом этап в живописи обращен исключительно к глазу, он снимает всякую аналогию с осязательно-тактильным восприятием изображения. Вельфлин утверждает, что отныне искусство ассоциируется с

¹ Мережковский Д. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1912. Т. VII. С. 294.

² Лазарев В. Указ. соч. С. 66.

³ Там же. С. 107.

⁴ Шпенглер О. Причинность и судьба. С. 110.

«чистой видимостью»¹. Однако наиболее революционные процессы в способах оптического видения связаны не только с живописью. В данном случае необходимо учитывать практику всех видов искусства. В этом отношении самый радикальный период — рубеж XIX–XX вв., когда было изобретено кино — мощная техническая система оптического видения, возвращающая, казалось, преодоленные этапы линейного видения.

В искусстве XX в. происходит разрыв с ренессансной оптической системой, возвращение к ранним стадиям. Так, изобразительное искусство становится «зримым», переставая быть «зрительным». На полотне воспроизводится не только то, что подвластно «глазу», но «отпечатки видимостей, звуки, мысли, воспоминания, ассоциации»². С точки зрения нового этапа, осязательно-линейные принципы, присущие живописи удаленных этапов истории, не отмирают, уступая место чисто живописным принципам, как это вытекает из логики Вельфлина. Они возрождаются, но на этот раз не столько в самой живописи, сколько в технических видах искусства (фотографии, кино, телевидении и т.д.). В связи с распространением электронных форм коммуникации М. Маклюэн покажет, как возрождаются, заново определяя контакты с искусством, упраздненные эпохой книгопечатания осязательно-тактильные формы восприятия³.

В периоды кардинального обновления культуры традиционные для искусствознания парадигмы оказываются малоэффективными. Когда неясны тенденции новой культуры, искусствоведческие исследования становятся фатально описательными. Исследователь не задумывается над тем, что представляет собой стиль новой культуры как определяющий момент развивающихся художественных процессов, у него нет ключа к тому, что стоит за конкретными фактами. Именно поэтому эмпирическому анализу должно предшествовать определение природы этой культуры, а главенствующим при этом становится культурологический уровень размышлений.

¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 25.

² Дмитриева Н. Попыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 6.

³ Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003.

Экстравертивный характер художественного процесса XX в.

Соотнося художественный процесс с природой новой культуры, попытаемся указать на некоторые признаки, актуализирующиеся в искусстве истекшего столетия: а) разрушение традиционной эстетической иерархии и возникновение «экстравертивной» ориентации новой культуры, т.е. ее обращенности не на себя, а на культурные ценности, характерные для других цивилизаций; б) возникновение новых отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры; в) массовизация культуры как барьер для развития традиций, культивирующих личностные пласты творчества; г) затухание традиций печатной культуры (кризис «литературоцентризма») и эскалация зрелищного пласта культуры; д) интерес к бессознательным пластам истории как реакция на кризис гуманистических ценностей и рационализма вообще; е) разрушение традиционной эстетической иерархии и возвращение в истории к исходной ситуации; ж) реабилитация некогда отторгнутых слоев в развитии художественного процесса и идея циклического движения истории.

Необходимость применения в исследовании художественного процесса XX в. новой методологии, заключающейся в переключении внимания с конкретных фактов на общие тенденции, объясняется не только тем, что этот век завершился и что плодотворнее изучать искусство в больших, нежели кратких длительностях истории, но тем, что искусство XX в. развивалось в контексте особой культуры, не продолжавшей старую, а находившейся по отношению к ней в оппозиции. Мы пока не даем окончательной характеристики старой и новой культуры, сосредоточивая внимание на некоторых закономерностях развития искусства. Бердяев точно сформулировал ощущение исключительности новой истории, утверждая, что «мы выходим из всех привычных исторических берегов»¹. Не разобравшись в природе этой культуры, ее закономерностях, логике ее развития, невозможно оценивать различные проявления художественного процесса того времени.

Уже в начале XX в. логику художественного процесса исследователи решительно ставили в зависимость от природы культуры и,

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923. С. 21.

в частности, от специфического типа новой культуры. Так, внимание уделялось «экстравертивности» культуры нового столетия, т.е. ее обращенности к предшествующим культурам, что сегодня проявляется в постмодернизме. Например, Андрей Белый говорил о необходимости разобраться в проблематике культуры, не ограничиваясь ее известными, используемыми еще в XIX в. определениями. В частности, он пишет о том, что нельзя сделать и шага, не разобравшись в культуре («...до настоящего времени, сталкиваясь с проблемами культуры в обиходе нашей мысли, мы сталкиваемся с чем-то самоочевидным, не поддающимся определению; более пристальный взгляд на вопросы культуры превратил самую культуру в вопрос; разрешение этого вопроса не может не внести переоценки в постановку философии, искусства, истории и религии»¹). По признанию Белого, культура становится самоценной реальностью, превращаясь в средоточие всеобщего внимания.

С тех пор искусствоведы в познании культуры мало продвинулись и продолжают ставить все те же вопросы. Возникшие в культуре начала века противоречия не находили разрешения. По мере утверждения тоталитаризма художественные процессы переводились с уровня истории культуры на уровень политической истории. Возвращаясь к истории культуры сегодня, мы начинаем с тех же вопросов. В этой связи становится очевидным, что «микрокосм», отражающий все времена и культуры, представляет личность в любой эпохе. Эта истина по-новому открывается и в практике постмодернизма. Пытаясь осознать психологию своего века, Бердяев видел личность как микрокосм и утверждал, что предшествующие эпохи заключены в микрокосме личности, и что «это может быть прикрито, но никогда не может быть окончательно подавлено»².

Просветительское видение истории, определявшее в предшествующие столетия восприятие времени и личности, не способствовало подобному отношению к личности. Экстравертивность новой культуры проявляется в ее преувеличенном интересе к элементам других (настоящих и прошлых) культур, прежде всего, к культурам Запада и Востока («...Индия, Персия, Египет, Греция, как и Средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как про-

¹ *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 1.

² *Бердяев Н.* Смысл истории. С. 31.

носятся мимо нас эпохи, нам более близкие»¹). В самом деле, творчество Н. Рериха иллюстрирует необычайную притягательность для отечественного искусства этого времени культуры Востока. Об экстравертивности культуры начала века свидетельствовало творчество В. Брюсова, В. Хлебникова, В. Иванова и т.д. Экстравертивные ориентации сопровождались воскрешением всех предшествующих состояний и форм искусства, когда-либо имевших место в истории отечественной и мировой культуры («Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все науки; прошлая жизнь проносится мимо нас»²). Эта психология вызывала к жизни особый тип художника и мыслителя. Когда Бердяев, говоря, что В. Иванов и не столько «натура», сколько «культура», он жил в отражениях культурных эпох прошлого³, уже давал определение художника нового типа. Мережковскому новый тип художника казался близким Гёте, уходившему от пошлости современной жизни то в средние века, то в классическую древность⁴. Однако эта особенность присуща и Л. Толстому, проявившему интерес к культуре Китая и Индии⁵.

Образцом мыслителя нового типа, ориентированным одновременно на разные культуры и предложившим «ключ» к смыслу новой истории, стал Шпенглер, продемонстрировавший необычайную способность интуитивно-эстетического проникновения в типы и стили «душ» культуры. Его дар проникновения лишен национальных или, точнее, европоцентристских предрассудков. Согласно Бердяеву, едва ли можно найти другого мыслителя, способного с такой чуткостью проникнуть в культуры прошлого⁶. Со всей определенностью и четкостью стремился осознать новую психологию искусства Белый. Тем не менее первооткрывателем этой тенденции в мировой культуре явился Ницше, обнаруживший трагедию нового искусства, болезненно ощущающего свою оторванность от «священного первоначального очага» и осужденного на

¹ *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 50.

² Там же. С. 143.

³ *Бердяев Н.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). Париж, 1949. С. 168.

⁴ *Мережковский Д.* Полн. собр. соч. СПб.; М., 1912. Т. VII. С. 293.

⁵ *Шифман А.* Лев Толстой и Восток. М., 1971.

⁶ *Бердяев Н.* Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и закат Европы. М., 1922. С. 67.

то, чтобы развиваться как отражение самых разных культур. Какое-то время трагический отрыв искусства от мифологических корней не ощущался как трагический. Это неудивительно, поскольку искусство продолжало опираться на гуманистические и просветительские представления о мире. Иная ситуация сложилась во второй половине XIX в. Болезненное ощущение отрыва от мифа обязывало искусство вступать в диалог с разными культурами. «И вот среди остатков прошлого человек, отрешенный от мифов, остается вечно голодным, копающимся и роющимся всюду, чтоб только найти какие-нибудь корни, хотя бы пришлось искать их в самой отдаленной древности»¹.

В соответствии со шпенглеровской мифологемой «культура—цивилизация» осмыслились и экстравертивные ориентации культуры нового столетия. Бердяев утверждал, что в истории стадия цивилизации порождает выход культуры за пределы собственного пространства — к другим материкам и расам. Отмечая черты сходства современной западной культуры с эллинистическим периодом античности, Бердяев пишет, что период цивилизации способствует интенсивному взаимодействию Востока и Запада, сближению всех культур. Поэтому яркое проявление стиля новой культуры — экстравертивные ориентации искусства — следует усматривать в музейности. Имея в виду музей как символ новой культуры, Шпенглер противопоставляет музейность чувственно-телесной реальности античности: «Разве наряду с бесчисленными датами в миллиардах напечатанных книг мы ныне не собираем всех произведений всех мертвых культур в этих сотнях тысяч зал западноевропейских городов, где в массе собранного каждая отдельная вещь лишается своего действительного применения для текущего момента, которое одно только было священным для античной души, и как бы растворяется в бесконечной подвижности времени?»². Музейность современной культуры для Шпенглера выражала значимую грань современного историзма с его дотошной документализацией каждого факта и каждой даты.

Один из обращающих на себя внимание признаков новой культуры — разрушение прежних устойчивых отношений между художественными и нехудожественными реальностями и утверждение между ними новых отношений. Это разрушение — первый шаг к

¹ Ницше Ф. Собр. соч. М., 1902. Т. 8. Происхождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. С. 166.

² Шпенглер О. Причинность и судьба. С. 133.

принципиально новой иерархии. Яркое выражение распада прежней эстетической иерархии — вторжение в художественную реальность низких жанров, сохраняющих связи с фольклорными традициями античности и Средневековья. Нельзя утверждать, что к XX в. низкие жанры успели отмереть, а в новом столетии они возрождаются, однако очевидно, что эстетическое признание они начали получать именно в этом столетии, превращаясь в факт новой эстетической иерархии, выражающейся в смыкании «творческого меньшинства» с «инертным большинством», перестающим быть инертным и претендующим на первое место в историческом процессе. Этот объясняемый «восстанием масс» «геологический» сдвиг имел колоссальное воздействие на установление новых отношений между художественной и нехудожественной реальностью, что стало предметом внимания мыслителей начала века. Искусство истекшего столетия разрушало эстетическую иерархию, заставляя вспомнить удаленные эпохи культуры, с точки зрения которых поздняя иерархия в эстетике могла восприниматься отклонением. Так, в античности искусство выходило во внехудожественные сферы, а границы между художественной и практической деятельностью были расплывчатыми¹. Искусство начала столетия тоже стремилось ворваться в жизнь и раствориться в ней: «Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы»². Бердяев подчеркивает, что такая ситуация беспрецедентна. Некоторые исследователи начала века, наблюдая разрушение прежних границ эстетического в связи с вторжением в эту сферу техники и промышленности, предупреждали о том, что это может привести к упадку культуры³.

Ренессансная культура развивалась в контексте «творческого меньшинства», не имеющего таких контактов с массами, как в XX в. Как только такой контакт возникает, происходит не только смена отношений между художественной и нехудожественной реальностью, но и разрушение преемственности в развитии культуры, разрушение прежней и утверждение новой эстетической иерархии. Нехудожественная реальность стремится получить статус художественной. С разрушением традиционных границ и

¹ *Бородай Ю.* Древнегреческая классика и судьба буржуазной культуры (О методе историко-эстетического исследования) // *А. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика)*. М., 1963. С. 4.

² *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 3.

³ *Зомбарт В.* Художественная промышленность и культура. СПб., 1908. С. 77.

критериев художественности происходит смещение границ между искусством и жизнью. Сама жизнь начинает организовываться и восприниматься по законам искусства. Тем более жизнь, перестраиваемая и перестраиваемая в соответствии с утопическими установками.

Мыслители начала XX в. пытались осмыслить этот процесс в соответствии со шпенглеровской мифологемой, в частности с наступлением эры цивилизации. С их точки зрения, искусство эпохи цивилизации переходит от эстетического созерцания к организации самой жизни. Интенсивный этап развития техники провоцирует потребность организовать жизнь в соответствии с рационалистическими программами. Мимо «проекта модерна» не прошла и история социализма. Новое сознание вызвало к жизни и сделало мощным художественным средством проявившийся во всех видах искусства принцип монтажа. Наиболее ярко отмеченная тенденция проявилась в архитектуре.

Радикальные общественные изменения сопровождаются неудовлетворенностью художественной литературой, еще недавно беспредельно владевшей вниманием масс читателей. Возникает кризис литературных жанров и форм. Функции интегрирующей литературной формы приобретает литературный журнал. Традиционные эстетические формы организации литературного материала (роман, повесть и т.д.) кажутся неспособными отразить новое ощущение жизни. Роман, прочитанный в «толстом» журнале и в отдельном издании — далеко не одно и то же. Читатель предпочитает следить за литературой, облакаемой в форму периодического издания. Журнальный контекст, в котором воспринимается роман, провоцирует особое прочтение текста. То, что окружает роман на страницах журнала, приоткрывает в его тексте новые смыслы и значения. По мнению В. Шкловского, О. Сенковский, читаемый на страницах журнала — другой, чем О. Сенковский, читаемый отдельным изданием. «В самом деле, — рассуждает он, — статья, стоящая рядом с куском романа и хроникой, для человека, привыкшего к восприятию большой литературной формы, дает новое впечатление»¹. Это касается всякого художественного произведения: «Для современного читателя не все равно, — читать ли стихи А. Блока в книге “Снежные маски”, или читать их сейчас в новом

¹ Шкловский В. Журнал как художественная форма // В. Шкловский. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 113.

издании, когда они, по воле самого Блока, печатаются в хронологическом порядке»¹.

Такое открытие теоретического свойства обязано не только эстетической, но и исторической реальности. Художественный процесс 1920-х гг. демонстрировал новое видение жизни. Это обстоятельство облегчало понимание того, что процесс возникновения новых отношений между художественными и нехудожественными пластами происходил еще в литературе начала XIX в.

История не принадлежит к числу бескорыстных, чисто теоретических наук (если такие вообще есть), кто-то в шутку назвал ее «пророчеством назад». Это новое не так странно, как может показаться. Да, мы «пророчествуем назад», чтобы таким образом разобраться в современности — потому что не можем пророчествовать вперед. Мы ищем в прошлом ответов и аналогий — устанавливаем «закономерность» явлений. История — особый метод изучения или истолкования современности².

Когда Шкловский говорит, что журнал «должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи»³, он имеет в виду связь самых разных элементов журнала, в том числе художественных и нехудожественных, порождающую не существовавшие в каждом из этих элементов смыслы. Так, в литературной сфере открыто то, что известно как кинематографический монтаж, имеющий столь серьезное влияние на художественный процесс всего столетия. Исследователь литературного монтажа не исключает возможность объяснения этого явления в литературе влиянием кино⁴.

Новый принцип организации литературного материала исследователи литературы открыли в журнальных формах еще первых десятилетий XIX в. В XX в. этот принцип не только возрождается в литературе, но и охватывает такие способы коммуникации, как кино и телевидение, подвергнувшись в этих визуальных сферах трансформации и приобретая в силу исключительности достижения художественного целого в этих контекстах новые значения и смыслы. Проблема, связанная с отношением литературы и периодической печати касается не только активного воздействия нехудожественного контекста на восприятие художественного произ-

¹ Шкловский В. Указ. соч. С. 113.

² Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929. С. 6.

³ Шкловский В. Указ. соч. С. 116.

⁴ Немеровская О. Роман кино-лента (О «Манхеттоне» Дос-Пассоса) // На литературном посту. 1928. № 2.

ведения, но и использования нехудожественных элементов прессы в формах развертывания литературного повествования. Углубляясь в стиль В. Розанова и Б. Пильняка, эту сторону вопроса фиксировал Шкловский. Он обратил внимание на то, как Розанов вводит в свои тексты целые газетные статьи, как газетный монтаж врывается в композицию крупных литературных произведений писателя. «Может быть, также сама резкость переходов Розанова, немотивированность связи частей появились сперва как результат газетной техники и только после были оценены и закреплены как стилистический прием»¹. Такое же воздействие журналистики на прозу Шкловский обнаружил и в творчестве Пильняка.

Основной вопрос построения вещей состоит в фантастической значимости отдельных кусков и в способе их склеивания. Поэтому Б. Пильняк так любит нагромождать материал: сообщить историю римского публичного дома, делать цитаты из масонских книг, из современных писателей, вставлять в книгу современные анекдоты и т.д. Факт для отдельного отрывка Пильняку нужен газетный — значимый, если он дает просто отдельный сюжетный момент, что приводит его как цитату, используя литературную традицию².

В новой литературной технике Пильняка Шкловский фиксирует элементы, свойственные модернистскому роману (например, «Улисс» Джойса).

Вопрос о вторжении документально фиксируемых фактов в литературные и вообще художественные формы не исчерпывается природой превращения художественного сознания. Это вопрос восприятия исторического времени. В первые послереволюционные десятилетия произошла резкая демифологизация исторического сознания, в связи с чем сформировалась потребность в объективной интерпретации реальности. Изменение отношений между научным и мифологическим сознанием складывалась в пользу научного. Если в 1920-е гг. вторжение нехудожественной реальности в искусство касалось документального материала в формах «литературы факта», очерка, литературного или кинематографического монтажа, то в 1930-е гг. в соответствии с рационализированными программами монтироваться начала сама жизнь. Вот почему не кажется странным утверждение исследователя, что «в

¹ Шкловский В. Розанов. Пб., 1921. С. 10.

² Шкловский В. О Пильняке // Леф. 1925. № 3. С. 127.

сталинское время действительно удалось выполнить мечту авангарда — организовать всю жизнь общества в единых художественных формах, хотя, разумеется, не тех, которые казались желательными самому авангарду»¹. Вторжение нехудожественного момента в художественную иерархию — аргумент в пользу теории, согласно которой искусство, закончив развиваться в цикле ренессансной культуры, возвращается к исходной своей точке — падению престижа профессионального искусства и повышению статуса искусства непрофессионального.

Если развитие культуры в течение нескольких столетий было связано с ее индивидуальным пластом, культивированием личного содержания искусства, то искусство XX в. демонстрировало отрицание этой традиции через изображение анонимности личности, ее растворение в коллективных и массовых реальностях, что стало решающим для проведения параллелей между культурой XX в. и средних веков. Проводя подобную параллель, А. Швейцер связывает новые процессы истории с утратой индивидуальности, столь много значившей для предшествующего периода. Кризис гуманизма проявляется в растворении личности во всякого рода отчужденных от нее корпоративных сообществах. Это приводит к ее несамостоятельности, к тому, что те или иные нравственные оценки вносятся не от имени личности, но коллектива, авторитет коллективных мнений растет, а индивидуальных — понижается, результатом чего является дегуманизация. «Подавляющее большинство граждан наших бескультурных культурных государств все меньше предаются размышлениям как нравственные личности, дабы не вступать беспрестанно во внутренние конфликты с обществом и заглушать в себе все новые побуждения, идущие вразрез с его интересами»².

Кризис гуманизма проявляется в скепсисе по отношению к возможностям человека. Новая история свидетельствует, что человек не обретает, а теряет себя, становясь одиноким и покинутым. Ради преодоления своего одиночества он включается во всякого рода отчужденные от него коллективы. Это обстоятельство делает новую историческую ситуацию похожей на положение человека в средние века. Налицо кризис созданного ренессансной культурой образа человека и возвращение к исходной точке

¹ Гройс Б. Соцреализм — авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5. С. 55.

² Швейцер А. Культура и этика. М., 1973. С. 50.

(«Кончается новая история, которая началась с эпохи Ренессанса»¹). «Закат» гуманизма связан с тем, что достигает крайней степени выражения противоречия в развитии ренессансного типа личности, он — следствие обретения самостоятельности, раскрепощения творческих сил человека и разрушения религиозных ценностей. По мнению Бердяева, преступления XVI в. — следствие освобождения человеческой энергии и нарастающей духовной опустошенности. И хотя эта тенденция проявилась уже в эпоху Ренессанса, все же нарастающему кризису здесь противостоял все еще реальный духовный потенциал средних веков. Ренессанс во многом обязан Средневековью: для него характерна связь человека с духовным центром. «Ко времени Ренессанса накопился избыток творческих сил человека. Он дал пышный цвет и потом изживался всю новую историю. Этим творческим избытком человек обязан был средневековому аскетизму»². Последующая, устремленная в XX в. история — история оскудения духовных сил человека.

Кризис ренессансной культуры иллюстрирует нарастание индивидуалистических тенденций в культуре. Распад целостной культуры, определяющий художественный процесс на протяжении последующих столетий, — следствие возникновения двух тенденций культуры — индивидуалистической и коллективистской. К XX в. их развитие достигло пика. Коллективная тенденция представлена художественным процессом, развертывающимся в границах социализма: «Крайний индивидуализм и крайний социализм — две формы окончания Ренессанса»³.

Кризис гуманизма имеет место и там, где проповедуется необходимость преодоления человека во имя создания идеала сверхчеловека, и там, где человек растворяется в безличном коллективизме. В XIX в. свободе индивидуальности начала противостоять машина, и последствия этого процесса оказались весьма значительными. Выражаемый новыми направлениями в искусстве (например, футуризмом) пафос механизации жизни свидетельствует о ценностях, противоположных Ренессансу. Резко изменяются формы изображения человека, свойственные прошлым столетиям: «Нарушаются твердые границы всех природных форм, все перехо-

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 22.

² Там же. С. 30.

³ Там же. С. 22.

дит во все, человек переходит в неодушевленные предметы: газетные объявления, куски стекла и подошвы врываються во всякую природную форму и разрушают ее»¹. Футуризм иллюстрирует отрицание гуманистических ценностей Ренессанса («Человек исчезает в каких-то нечеловеческих массах. В футуризме человек поработен нечеловеческими коллективами»²). В историю врываються стихийные и отчужденные от человека силы, делающие его зависимым, несостоятельным и несвободным («Человек превращается в экономическую категорию»³). Став жертвой перенапряжения в экономической сфере, личность испытывает потребность в восстановлении физических сил, а потому желание забыться и развлечься начинает определять духовную сферу, парализуя развитие эстетического начала⁴.

«Закат» Ренессанса свидетельствовал об изживании длительного цикла истории и возвращении к исходной точке, к началу этого цикла. Целостная культура, развивавшаяся на протяжении столетий, клонилась к упадку. Дело в том, что развитие столь свойственного этому отрезку истории индивидуального пласта культуры во многом было обязано книгопечатанию. Однако уже в начале XX в. появились первые признаки того, что ценности, утверждаемые книгой, начинают расходиться с тем, что несет в себе кинематограф. Визуальная культура в ее киновыражении, с одной стороны, продолжала печатную культуру, но с другой — входила с ней в противоречие. Позднее эти признаки оформятся в тревожные прогнозы заката книжной культуры. Культура печатного станка охватывала личностные пласты, возникновение же утверждающих визуальную культуру электронных средств входит в противоречие со сформированным печатным станком типом личности, развитие личностного пласта свертывается, личность тонет в массовых реальностях⁵. Электронные средства массовой коммуникации погружают ее в коллективные формы коммуникации, отвечающие ориентациям культуры XX в.

Последняя демонстрирует разрыв с тенденциями предшествующей культуры. Этот разрыв касается прежде всего нового по-

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 36.

² Там же.

³ Там же. С. 39.

⁴ Швейцер А. Указ. соч. С. 49.

⁵ McLuhan M. Understanding Media. N.Y., 1964.

ложения личности, которое было характерно для Средневековья. Как формулирует Швейцер, в XX в. мир вступает в период истории, близкий средним векам¹. Позднее эту мысль повторит Маклюэн, фиксируя возрождение тактильно-осязательного начала в коммуникации в связи с эскалацией электронных средств. По его мнению, если печатная культура развивала индивидуалистическую стихию, то электронные средства формируют коллективно ориентированного человека, что возвращает его к средневековому типу личности. Распад художественных форм, культивируемых книгопечатанием, оборачивается активностью вытесненных на периферию форм и вторжением элементов других культур, что и создает дух экстравертизма в искусстве. Происходит столкновение между средневековыми и ренессансными традициями. Начинают возрождаться, демонстрируя преодоление целого цикла и возвращение художественного процесса к исходной ситуации, казалось бы, преодоленные в истории традиции средневекового искусства (растворение в жизни, несамостоятельность, массовизация художественной жизни, исключая элитарность и иерархичность, прикладные или, если пользоваться терминологией 1920-х, «производственные» искусства как ведущая форма художественного развития, безличность, анонимность художественного творчества, отсутствие профессиональной художественной деятельности и т.д.).

Противоречивость художественной практики XX в. касается и статуса художника. С одной стороны, последний продолжал рассматриваться в ореоле ренессансных культурных ценностей (как исключительная индивидуальность), а с другой — воспринимался простым выразителем идеологических ценностей, и если по отношению к ним художник занимал критическую позицию (как это было с Н. Ключевым или А. Платоновым), то его подвергали гонениям, поскольку ценность художника как индивидуальности была несоизмерима с выражаемыми им, представлявшими главную ценность идеологическими установками.

Отсутствие последовательности в развитии искусства делает актуальной культурологическую методологию, способную объяснить завершение старого и наступление нового цикла, в пределах которого может быть осмыслена принципиально новая художественная картина мира, более мозаичная, более дробная и проявляв-

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 30.

шаяся во множестве художественных направлений (символизм, футуризм, кубизм, конструктивизм, экспрессионизм, сюрреализм и т.д.). «Если уж продлить аналогию, то мы приближаемся не к ренессансному, а темному началу Средневековья и должны будем пережить новое цивилизованное варварство и новую религиозно-аскетическую дисциплину, прежде чем забрезжит заря нового, неведомого еще Ренессанса»¹. Бердяев отмечает не только завершение цикла, но и его преодоление и возвращение к предшествующей всему этому циклу реальности.

Падение престижа книги связано как с недоверием к ассоциирующемуся с печатной книгой просветительскому рационализму, так и с массовизацией культуры, т.е. с вторжением в нее масс, не приобщенных к богатствам печатной книги, далеким от личностного содержания книжной культуры. Массовизация культуры — исходная точка возрождения ее устных пластов, прежде всего фольклора. Появляется основа для развития ставшего беспрецедентным благодаря научно-техническому прогрессу ее зрелищного пласта. Значимым принципом модернизма становится его ориентация на видимые или визуальные формы выражения, поскольку культура, от которой модернизм отрекается, сформирована продуктами печатного станка, утверждавшими современный рационализм, систему мышления и образ личности. Модернизм тяготеет к замене литературного начала визуальным, т.е. свободным от нормативной культуры. Вот почему представители модернизма восхищаются примитивом в кино. С. Эйзенштейн, например, эту грань искусства XX в. видит в потребности проникновения в глубинные слои мышления с сохранившимися в них архаическими формами. По его мнению, в романе Джойса «Улисс» это реализовано в принципе потока сознания, или внутреннего монолога. Обращаясь к написанной без знаков препинания последней главе романа, режиссер показывает, как свойственная зрелому понятийному мышлению и отражающаяся в поздних формах литературы лингвистическая расчлененность разрушается под воздействием нерасчлененной целостности архаического мышления: «Один из секретов воздействия этой главы (да и нахождения самого приема) состоит, конечно, в том, что здесь уловлена одна из глубинных черт первичного этапа развития сознания: нерасчлененная цельность и текучесть недифференцированных представлений этапа,

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 30.

который предшествует этапу активного “расчленяющего” сознания на более высоких стадиях его развития»¹.

Проанализировав воздействие литературной «библии» модернизма на многие течения нового искусства (сюрреализм, футуризм и т.д.), Эйзенштейн утверждает, что если использование этих приемов в других искусствах и, в частности, в литературе приводит к разрушению формы, то в кино такая диалектика расчлененности—нерасчлененности уровней архаического и развитого сознания составляет суть языка, кино органично демонстрирует характерные для раннего состояния сознания фазы восприятия.

Первые киноленты привлекли внимание представителей утонченной культуры авангарда. По мнению предвосхитившего кракауэровскую эстетику Ф. Леже, кино произвело в искусстве революцию, поскольку позволило видеть то, что до него люди не замечали и не воспринимали: «Оно — гигантский микроскоп никогда не виданных и не чувствованных вещей»². Демонстрируя восторженное отношение представителей авангарда, Л. Бунюэль свидетельствует: «...Нельзя отрицать того факта, что вот уже несколько лет образованное меньшинство... интересуется кинематографом...»³. Представителей модернизма восхищает в кино то, что смысл видимых образов в нем неподвластен интерпретации с помощью понятий и слова. Кино играет «кожей вещей», «эпидермой реальности», утверждает А. Арто. Он восхищается возникновением здесь неорганической речи, воздействующей на воспринимающего, но при этом не нуждающейся в словесных переложениях⁴. Л. Арагон восторгался возможностью с помощью кино «оживить» детское восприятие мира, когда предметы увеличиваются до невероятных размеров, приобретая «угрожающие» и загадочные значения, не имеющие связи с реальностью⁵.

Смысл открытия кино авангардистами позднее сформулирует П. Пазолини. Сопоставляя кино с поэтической и философской коммуникацией, он утверждает, что последняя имеет устоявшуюся историческую систему знаков. Что касается коммуникации кинематографической, то она пребывает в состоянии «первобытной

¹ Эйзенштейн С. Избр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 287.

² Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 138.

³ Там же. С. 120.

⁴ Из истории французской киномысли. С. 186.

⁵ Там же. С. 131.

дикости», предметной конкретности и иррациональности. По его мнению, кино воспроизводит то, что находится ниже уровня сознания. Разнообразные стилистические приемы кино способны высвободить экспрессивные возможности, «сконцентрированные в традиции обычной прозы, в своем роде возвращаясь к истокам, с тем, чтобы найти в технических средствах кино исконно присущие ему: хаотичность, онирические, варварские, агрессивные, визионерские качества»¹.

С точки зрения авангарда, сила кино заключается в его способности осуществлять общение со зрителем на уровнях, исключенных из коммуникации с помощью печатного слова.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменован радикальными изменениями в социальной психологии. Это, например, выражает интерес к иррациональной стихии. Особое проявление культуры XX в. — интерес к оккультизму, возвращающий к настроениям конца XVIII—начала XIX в.² Бердяев писал об увлеченных оккультизмом художниках и мыслителях (А. Белом, В. Иванове и др.): «Они не владели оккультными силами, оккультная сила владела ими»³. Их настроения свидетельствовали о распаде традиционной художественной картины мира и о погружении в иррациональные стихии, ставшие питательной почвой для многих проявлений модернизма.

Имея в виду распад мировоззрения средних веков и становление в Новое время иной картины мира, Р. Гвардини констатирует:

Человек потрясен, выбит из колеи и уязвим для сомнений и вопросов. Как это всегда случается в эпохи перелома, пробуждаются самые глубинные слои человеческого существа. С неведомой раньше силой просыпаются первобытные аффекты: страх, насилие, алчность, возмущение против порядка... Могучие сверхъестественные силы снаружи и внутри ощущаются теперь более непосредственно, воздействие их плодотворно, но вместе с тем и разрушительно⁴.

Аналогичная ситуация повторяется на рубеже XIX–XX вв. Например, в начале столетия возродился интерес к популярному в XIX в. «черному» роману. Повышенная нервность городской жизни способствовала тяге к таинственному, ужасному, иррациональному. «В литературе конца XIX—начала XX века, — писал

¹ Пазолини П. Поэтическое кино // Строение фильма. М., 1984. С. 47.

² Бердяев Н. Русская идея (Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века). Париж, 1946. С. 235.

³ Там же. С. 206.

⁴ Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 142.

В. Фриче, — входят в моду “страшные” рассказы, бьющие по нервам, вызывающие жуть и ужас. Как некогда в эпоху романтизма, является спрос на привидения, двойников, фантастические существа, всевозможные необычайные события»¹. В таких ситуациях начинают активизироваться особые слои архаического сознания, сохраняющие память о наводнениях, пожарах, потопах, трансформировавшихся в архетипический образ мировой катастрофы. В подсознании человека существует страх перед колоссальным, огромным и чудовищным. Это древний космический страх перед социальными переворотами и стихийными бедствиями. М. Бахтин утверждает, что существует особая «темная память» о космических переворотах прошлого, смутный страх перед грядущими космическими потрясениями². Средством преодоления страха перед обострившимися в переходные моменты истории предчувствиями потрясений и катастроф становится искусство. Художник не только вызывает из подсознания эсхатологические образы, но фактом изображения, иллюзорной, эстетической материализацией позволяет преодолевать этот древний страх и изживать его. Касаясь способности архаических пластов сознания возрождаться, Д. Фрэзер пишет, что в истории они лишь вытесняются, но никогда не исчезают, возрождаясь в переходные этапы и представляя угрозу для цивилизации³. Актуализирующиеся в нестабильные эпохи такие пласты сознания способствуют обновлению сюжетов и образов искусства.

М. Элиаде писал, что некоторые восточные представления связаны с особым восприятием истории, заканчивающейся пожаром и потопом. Согласно этой концепции, катастрофа положит конец истории и будет судом над ней. «Тогда-то наступит время оно — все отдадут отчет в том, что они делали в “истории”, и только невинные познают блаженство»⁴. Это умонастроение определяет социальную психологию века «восстания масс», что не могло не влиять на художественный процесс.

Проявлением экстравертности новой культуры оказывается интерес к пластам художественного процесса, не получившим развитие в эстетике Ренессанса, ею отвергнутых и оцениваемых как

¹ Фриче В. Поэзия кошмара и ужаса. М., 1912. С. 275.

² Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 363.

³ Фрэзер Д. Золотая ветвь. М., 1980. С. 69.

⁴ Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 116.

ложные или себя изжившие. «Закат» ренессансной культуры — причина реабилитации этих форм искусства. Происходит возрождение традиций, вытесненных из зрелой и развившейся поздней культуры. Так, имея в виду популярность в начале XX в. живописи А. Руссо, исследователь отмечает, что художник так свободно обращается с композицией, словно не имеет представления о законах ренессансной перспективы, он демонстрирует потребность быть свободным от груза опосредованных знаний, меняя местами сознание и подсознание¹.

Интерес к примитиву демонстрирует и М. Шагал. Имея на протяжении всего своего творчества точки соприкосновения с многими проявлениями модернизма (экспрессионизмом, сюрреализмом и т.д.), художник сохранял и потребность в общении с архаическими эпохами, возрождая площадное шутовство, балаганную эксцентричность, народно-праздничный гротеск². В его творчестве живопись тесно смыкается с возрождаемыми низкими жанрами зрелищ. Тяготее к архаике, творчество Шагала, Леже, Пикассо и др. вызывало к жизни особую стихию («подпочвенный пласт»), сохранявшую связь с древнейшими культурами. Она не имела возможности развиваться в границах поздних форм искусства, будучи отторгаемой, вытесняемой на периферию, лишь иногда она прорывалась в игровую атмосферу бытия в неофициальных явлениях и в искусствах, не отвечающих характерной для поздних этапов эстетической парадигме. Эта стихия существовала в формах лубочного примитива и в карнавально-фольклорных зрелищах³.

Тяготение авангарда к низким жанрам дало Г. Козинцеву повод их отождествить: «Низкий жанр — вот что тогда был авангард»⁴. Он признает: «Я не ошибусь, утверждая, что почти у всех людей советской кинематографии первой любовью в искусстве был цирк... Мы ощущали вековую традицию народного искусства в “рыжем” и учились ритму и чувству формы у жонглеров, фокусников, акро-

¹ Бессонова М. Анри Руссо и французские наивы // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 137.

² Каменский А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 160.

³ Прокофьев В. Западное искусство Новейшего времени и наследие мировой художественной культуры // Советское искусствознание. 1980. С. 247.

⁴ Козинцев Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 1982. Т. 1. С. 325.

батов. Литературные и живописные реминисценции преследовали нас»¹. Режиссер признавался, что его первыми учителями в искусстве были клоуны Фернандес и Фрико. Ставя вопрос об истоках искусства киноактера, режиссер доказывает, что оно продолжает вековые традиции: «Через мюзик-холл, цирк и бульварные театры подхватил кинематограф опошленные и загрязненные в конце XIX и начале XX века традиции народного театра»². Анализируя творчество Ч. Чаплина, Козинцев показывает, что он возрождает глубинные пласты античности и Средневековья, в частности «племя шутов, клоунов, нищих пантомимистов цирка и бурлеска»³. Факт, что любое зрелище восходит к цирку, признает и Ф. Феллини. Многие образы в его фильмах связаны именно с цирком⁴.

Обращение к низовой и забытой культуре выражало потребность художника XX в. преодолеть отторжение искусства Нового времени от исторических и культурных корней. В не соответствовавших жестким нормам поздней эстетики низких жанрах не находилось места тому, что называют «гротеском», составляющим «ядро» древнейшей смеховой культуры. Эпохи расцвета гротеск знал уже в античности, но, как и современная эстетическая мысль, эстетическая рефлексия того времени его недооценивала. Возрождение гротеска в истории происходило не раз, однако новую жизнь ему дает именно культура XX в. Происходит специфическая модификация гротеска, связанного с модернизмом (сюрреализм, экспрессионизм и т.д.)⁵. Реабилитация гротеска произошла в результате распада эстетических канонов Ренессанса и потребности найти в XX в. особые художественные формы. Поэтому находящийся на дистанции по отношению к любым нормам, любой идеологии и любому мировоззрению гротеск стал сначала неизбежным спутником искусства переходной эпохи, а затем признаком всего искусства XX в.

Вторжение гротеска в искусство — это эстетическое следствие актуализации мифологического сознания как проявление новой структуры исторического сознания⁶. Известно, что мифологиче-

¹ Козинцев Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 1982. Т. 2. С. 49.

² Там же.

³ Козинцев Г. Народное искусство Чарли Чаплина // Ч.С. Чаплин. М., 1954.

⁴ Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984. С. 125.

⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. С. 53.

⁶ Левада Ю. Историческое сознание и научный метод // Философские проблемы исторической науки. М., 1969. С. 196.

ское сознание осуществляет социально-психологические функции, способствуя снятию противоречий, возникших в реальности. Эта разновидность сознания утверждает иное представление о времени, ставит непосредственные представления в связь с древними представлениями о времени. Проблематика гротеска свидетельствует о повышении в культуре значимости ее мифологического пласта.

Интерес к гротеску подготовлен негативным отношением к официальной общественной и художественной жизни, протестом против их мертвых форм. Гротеск — всегда обещание порядка, он — вне пределов застывшего, противоречивого, а то и враждебного мира. Поэтому и понятен интерес к нему в ситуации нарастающего по отношению к действительности негативизма. Гротеск «разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, живую возможность его возврата»¹. Чем более чужим кажется мир реальный, тем сильнее стремление вернуть золотой век в его карнавалыных формах.

Возрождение гротеска оказалось также возможным в результате ощущения омертвелости книжно-литературной традиции. Это обстоятельство — важный признак возникновения новых отношений между искусствами, в частности выдвижения на первый план зрелищного пласта. Гротескная, т.е. устно-площадная традиция, реабилитировала подавленные позднейшей, опиравшейся на христианские принципы официальной культурой образы материально-телесного низа. Поэтому и оказывается феллиниевское определение клоуна столь близким модернизму: «...Клоун воплощает в себе черты фантастического существа, раскрывающего иррациональную сторону человеческой личности, ее инстинктивное начало и ту малую толику бунтарства и протеста против установленного свыше порядка, которая есть в каждом из нас»².

Иррациональная стихия клоуна — это общее, что существует между низким жанром и модернизмом, в то же время воплощенный клоуном бунт против порядка — это то, что роднит комиков прошлого и настоящего. Так, в связи с творчеством М. Линдера исследователь замечает: «Все чаще появлялись на экране сцены буйств и разрушений без всякой мотивировки, просто разрядка атавистического стремления к уничтожению»³. В начале XX в.

¹ Бахтин М. Указ. соч. С. 56.

² Феллини Ф. Указ. соч. С. 126.

³ Трауберг Л. Мир наизнанку. М., 1984. С. 24.

бунтарство клоуна выражало социально-психологические настроения протеста. В данном случае комедия опиралась на возникшие еще в древних культурах формы такого протеста. Речь идет о карнавальном мироощущении, продолжающем сохраняться в цирковых формах. Не случайно Феллини уделяет внимание оппозиции белого и рыжего клоунов. Если первый — олицетворение Порядка, Разума, Авторитета, Учителя, Культуры, то второй олицетворяет Стихии, Природу, Инстинкт и, следовательно, Бунт. Например, Б. Китон, совмещая в своей комической маске оба начала, несет в себе целую драматургию — «непримиримое противоречие между нашими взглядами и тайной сутью вещей»¹. Его герой делает «смешными и ненужными все наши понятия и принципы, раз и навсегда застывшие в нерушимой системе мышления»². Клоун, ставший архетипом многих образов в фильмах Феллини (прежде всего, Джельсомины в «Дороге»), сохраняет карнавальные традиции, свойственные Средневековью и Возрождению и уходящие своими корнями в древние культуры. С помощью противопоставления белого и рыжего клоунов Феллини удается проникнуть в сердцевину культуры столетия, в отношения между запретами и свободой, культурой и природой.

«Грех» модернизма заключается в реабилитации природы и в отрицании культуры, переставшей восприниматься созидательной силой в новых условиях. Философская рефлексия этого «греха» не могла не прорываться в творчество крупнейших художников XX в., оказавшихся способными преодолеть жесткие эстетические каноны с помощью погружения в древние пласты культуры и воскрешения с их помощью народных основ творчества. Возрождение карнавальной культуры и переосмысление ее в формах эксцентризма выражали нарастающую в истории оппозицию по отношению к застывшим общественным и государственным институтам и традициям предшествующей культуры. Не случайно Козинцев усматривал связь между направленными против культуры, нравственности и общественных устоев манифестами Маринетти и новым искусством эксцентризма, в котором причины и следствия смещаются, вещи используются не по назначению, а мир покидают логика и разум³.

¹ Феллини о Феллини. М., 1988. С. 27.

² Там же. С. 26.

³ Козинцев Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 320.

Культура XX в. в ракурсе переходности

Кризис линейного времени. В предыдущем параграфе мы попытались выделить некоторые обращающие на себя внимание и прежде всего своим несходством с традиционными формами особенности искусства истекшего столетия. Кроме того, нами рассмотрена экстравертивная тенденция искусства как следствие распада предшествующей культуры и соответствующих ей художественных форм. Перейдем к выделению и обоснованию таких тенденций XX в., которые будут характеризовать новую культуру в целом. При этом, если выше имелись в виду особенности просто и только искусства, то сейчас речь пойдет об общих закономерностях переходности в культуре. Естественно, что это не будет обсуждение каких-то принципиально новых тенденций. Ведь и сама гипертрофия экстравертивной тенденции искусства оказывается следствием переходности в культуре.

Выделим несколько проблемных блоков, требующих обстоятельного обсуждения, без которых состояние перехода в культуре описать и проанализировать невозможно: 1) изменения в отношениях человека к пространству и времени; 2) активизация мифа и архетипа; 3) культ творчества; 4) открытие логики «вечного возвращения»; 5) эсхатологические переживания в истории; 6) активизация личности маргинального типа; 7) кризис коллективной идентичности; 8) автономизация видов искусства и «ренессанс» эстетических теорий синтеза. Выделяемые блоки, позволяющие описать переходные эпохи, дают возможность осуществлять дальнейшие исследования, связанные с детальным анализом реальности художественной жизни. Мы фиксируем лишь общие процессы, требующие продолжения исследовательских усилий.

Нас прежде всего интересуют трансформации художественного времени и пространства. Поскольку переход предполагает смену картин мира, в том числе и художественных, а основополагающими элементами картины мира являются пространство и время, то, естественно, что переход сопровождается радикальным изменением в структуре художественного времени и пространства. Если иметь в виду рубеж XIX–XX вв. как переходный период (так он и оценивался современниками), то решающая причина того, почему именно так этот период воспринимался, будет состоять в

следующем: современники переживали его сквозь призму изменений в их восприятии пространства и времени. Эти изменения связаны с кризисом представления о времени как линейном. Но проблема была поставлена еще более радикально. Утверждалось, в частности, что в XX в. в отношениях между временем и пространством первое начинает заметно лидировать, представляя предмет перманентной рефлексии, прежде всего философской, но в том числе и искусствоведческой.

Так, А. Бергсон впервые показал, что расчленение временного потока на прошлое, настоящее и будущее — искусственная операция, в которую уверовали в Новое время. На самом деле отделить эти типы времени друг от друга невозможно. Обоснование этой точки зрения открыло путь для художественных экспериментов и особенно в сфере романа XX в. Без этих открытий Бергсона не мог быть вызван к жизни, например, литературный метод М. Пруста. Доминирование временных искусств над пространственными, что стало реальностью XX в. и что формулирует даже Бахтин, не означает, однако, что проблеме пространства придается меньше значения. Напротив, угасание культуры Нового времени сделало актуальным обсуждение вопроса о кризисе линейной перспективы, утверждавшей себя с эпохи Ренессанса в качестве единственно приемлемой. С начала XX в. возникли исследования, демонстрирующие типы организации пространства, не совпадающие с принципом линейной перспективы. Естественно, что это соотносится с озабоченностью новой эпохи по отношению к разным типам культуры, в том числе и угаснувшим, опыт которых вводился в оборот XX в., заполняя ценностный вакуум, что образовался в ситуации перехода. Это питало интерес художников-авангардистов к художественным приемам, имеющим место в других культурах, но в особенности в архаических. Данное обстоятельство и выражает экстравертивный пафос искусства XX в.

В этой атмосфере по-новому открывали средневековое искусство и прежде всего иконопись с присущим ей принципом альтернативной организации пространства, а именно принципом обратной перспективы. В этом плане показательны исследования П. Флоренского об обратной перспективе, вскрывающие относительность того типа организации пространства, что имел место в культуре Нового времени¹. Принципы иконописи брались на во-

¹ Флоренский П. Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства XVI—XX веков. М., 1993.

оружие представителями художественного авангарда. Однако очевидно, что человек XX в. по-новому воспринимает пространство вообще, соотнося себя с космическими, планетарными процессами, что, как в свое время утверждал К. Чуковский, отражает позиция В. Маяковского¹.

Первую скрипку в системе искусств играли пространственные искусства, культивирующие монументальные композиции статического характера. Однако чем ближе к XX в., тем больше ощущается кризис и упадок монументальной живописи, скульптуры и архитектуры, которые часто воспринимались в ансамбле, будучи репрезентативными по отношению к картине мира, в которой их духовное содержание имело отношение не только к искусству, но и к религии. Однако, давая характеристику этого этапа, нельзя не отметить, что процесс распада пространства, каким мы его знаем по живописи XVI в., начал происходить не в XX в. Как отмечает историк искусства, отказ от передачи в картине мира всеохватывающего образа мира характерен уже для живописи XVII в.² Об этом свидетельствует, в частности, и отказ от мифа как организующего приема. Так, уже у Караваджо происходит демифологизация и десакрализация пространства, что проявляется в фиксации малозначительных и преходящих признаков бытия³. Тогда это давало повод называть художника разрушителем живописи. Некоторое предвосхищение восприятия пространства в XX в. можно уловить даже у Микеланджело, в частности отказ от единого пространства, когда в одной композиции объединены разделенные временем и местом моменты события⁴. В этой тенденции сказалась не универсальная закономерность стиля, а лишь отклонение от нее гения.

Однако проблема заключается в том, что кризис происходит не с монументальными формами пластических искусств, а со всем тем, что связано в искусстве с линейной перспективой, без которой о характерной для Нового времени художественной картине мира говорить невозможно. Получившая концентрированное выражение в линейной перспективе картина мира выражает апогей того мироощущения, которое Флоренский называет кантовско-евклидовским, т.е. утверждающего себя в Новое время миро-

¹ Чуковский К. Футуристы. Пг., 1922. С. 60.

² Ротенберг Е. Западноевропейская живопись XVII века. М., 1989. С. 28.

³ Там же. С. 40.

⁴ Дворжак М. История искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 2. С. 130.

ощущения. Эта проблема имеет социологический аспект, сформулированный Н. Тарабукиным.

Даль, глубина в картине появляется тогда, когда пространство «завоевывается» человеком по самым различным направлениям научной, технической и практической деятельности. Перспектива устанавливается в живописи одновременно с тем, когда в Элладе в «век Перикла» торговые и военные корабли бороздили не только Эгейское море, но отправлялись в далекое и опасное плавание по бурному Понту Эвксинскому к берегам Пантикопей и Колхиды. В Европе в эпоху Ренессанса завоевание пространства выразилось не только в открытии новых земель (Америка, путь в Индию и пр.), но и в изобретении пороха, компаса, книгопечатания, а также совпало с новыми взглядами в астрономии и физике, с введением контрапункта в музыке и рифмы — в поэзии. Именно в это время появилась и перспектива в живописи кватроченто¹.

В развитии европейской культуры Новое время следует считать тем циклом, в традициях которого происходила актуализация и институционализация мещанско-предпринимательской картины мира. Культура Нового времени во многом представляет институционализацию мещанско-предпринимательской субкультуры. Иначе говоря, с «осени Средневековья» в европейской культуре активизируется психологический тип личности, названной В. Зомбартом экономическим или утилитарно воспринимающим мир человеком, предпринимателем, ассимилировавшим многие черты мирового мещанства. Присущая этому психологическому типу картина мира касается глубинных основ пересоздающейся художественной картины мира. Предпринимая исследование социологии художественного пространства, Тарабукин напрямую связывает утрату линейности и предметности с развитием торгового капитала и ростом сменяющих цеховую систему мануфактур. Идея бесконечности утверждает себя по мере того, как торговля приобретает «беспредметный» характер, ведь торговые сделки приобретают все более абстрактный характер. Накапливая капитал, купец не видит товара и фактически не владеет вещами. Эта закономерность получает выражение в живописи барокко с ее устремленностью в бесконечную даль². Не уделяя внимания психологическому фактору утверждающей себя в Новое время картины мира, Флоренский тем не менее говорит, что происхождение в западном искусстве ли-

¹ Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 193.

² Там же. С. 194.

нейной перспективы связано с непоколебимой верой в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность в область почти метафизическую буржуазной цивилизации второй половины XX в.¹ Идеологом этого мирозерцания Флоренский считает И. Канта, которого он в другой своей работе называет протестантским мыслителем² или мыслителем, выразившим мировосприятие всей протестантской культуры. Обратим внимание на то обстоятельство, что чувственная культура абсолютизировала единую точку зрения при восприятии внешнего мира, которая в реальности есть точка зрения неподвижного человека. Если во внимание принять то, что актуализировавшийся в линейной перспективе генезис такой точки зрения уходит к театральной технологии античности, т.е. к технике декоративного оформления трагедии, собственно, к декорациям, то можно глубже понять происхождение столь развившегося в западной культуре Нового времени с ее экстравертивными ориентациями принципа иллюзионизма. Будучи известным и до эпохи Ренессанса, принцип перспективы не получил, однако, развития ни в античном, ни в египетском, ни в вавилонском, ни в славянском искусстве. Обнаруживая театральное происхождение линейной перспективы в западной живописи с эпохи Ренессанса, Тарабукин пишет:

Если сравнить позицию воспринимающего картину с положением зрителя в театре, то картина западноевропейского перспективиста представляется подчиненной тем же композиционным принципам, как и сцена европейского театра со времен Серлио и Палладио: зритель воспринимает театральное действие с одной точки зрения, партер отделен от подмостков чертой рампы, сцена представляет коробку с тремя стенами и вынудой четвертой³.

Возникновение этого принципа Флоренский связывает с распадом сакрального пространства, падением статуса религии как единственно возможного мирозерцания и выделением из него личности⁴. В репрезентативной по отношению к классическому искусству линейной перспективе получило выражение бергсоновское «привилегированное» состояние, отождествляемое философom с мертвым слепком реальной протяженности. Как Бергсон

¹ Флоренский П. Обратная перспектива // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX веков*. М., 1993. С. 256.

² Флоренский П. Иконостас. М., 1994. С. 102.

³ Тарабукин Н. Указ. соч. // *Вопросы искусствознания*. 1993. № 2–3. С. 257.

⁴ Флоренский П. Обратная перспектива. С. 253.

отрицательно оценивает выделение состояния из непрерывного процесса эволюции, так и Флоренский предаёт остракизму линейную перспективу, поскольку в ней получает гипертрофированное выражение неподвижно следующий глаз, а не сущность жизни, передать которую можно лишь в том случае, если не следовать этому принципу, о чём и свидетельствует значимый отрезок истории искусства вплоть до Джотто. Следовательно, давно известная в истории культуры линейная перспектива стала основой создания универсального образа мира лишь с XVI в. Собственно, ещё у Джотто композиция сохраняла архаическое понимание пространства и не соответствовала принципу линейной перспективы в её классической форме.

То чувство пластического, которое свойственно было до известной степени уже готике, например у Джотто, проявлялось не как целостный образ, а как сумма отдельных по существу дискретных вещей, приобрело в линейной перспективе единство. Фрески Джотто по стилю пластичны. Но отсутствие в них правильной математически-точной перспективы лишает их пространственный образ цельности. Джотто мыслит пространство наполненным предметами¹.

Возведенный историками искусства XIX в. в абсолют принцип линейной перспективы оказывается лишь одним из возможных вариантов соотношения между точками поверхности вещей с точками изображения или полотна. По мысли Флоренского, это строение образа или картины мира на основе иллюзионизма и выявления в расположении предметов единственного центра не считается с тем, что в самой реальности существует множество центров, чего не желает признать просветительское мировосприятие. Отсутствие в репрезентативных для чувственной культуры пластических искусствах множества центров — следствие утверждения линейной перспективы как универсального принципа в организации характерной для нескольких столетий картины мира. Неспособность возрожденческой картины мира считаться с множеством центров делает её уязвимой в способности создавать адекватные картины мира. Соответственно идеалом для Флоренского становится воспроизводимый искусством средних веков образ мира, не подчинившийся линейной перспективе. Здесь воспроизводится полнокровность и глубина реальности, с которой не желает считаться исходящий не из реальности, а из разума человек Воз-

¹ Тарабукин Н. Указ. соч. // Там же. № 4. С. 340.

рождения. Однако средневековое искусство для Флоренского выступает идеалом еще и потому, что его предназначение состоит в выведении за пределы изображаемого в сверхчувственный мир. Так, икона для него — символ небесного видения, открытие сверхчувственного мира¹. Иначе говоря, икона связана с тем, что недоступно чувственному опыту. То, что воспроизводит живопись Нового времени — это очищенный от сверхчувственного преисполненный «протестантско-кантовской гордыни» чувственный мир².

Вообще для философа культура Нового времени оказывается синонимом протестантской культуры³. Когда Флоренский отмечает плюрализм центров бытия, «пустков бытия», каждый из которых имеет особую форму, закономерности развертывания и самодвижения, то по своим выводам он оказывается близким «философии жизни». Кроме этого, по сути дела, в становлении характерной для XX в. картины мира он угадывает универсальную тенденцию. Она связана с разрушением единой точки зрения в воспроизведении предметного мира, со свободой устанавливать соответствие точки поверхности вещей с точками живописного полотна. Эту господствующую в Новое время единую точку зрения философ называет «монархической», т.е. исключаящей равноправие точек бесконечного пространства⁴. Ее разрушение во многом составляло пафос новых направлений в искусстве, например футуризма, кубизма, экспрессионизма и т.д. Отсюда и интерес этих направлений к доренессансным системам видения, в частности к примитиву.

В последние два десятилетия европейская живопись, увлекаясь примитивом, вернулась к плоскостной форме композиции. Но если у Гогена еще оставалась не изжитой до конца иллюзия глубинного пространства, то Матисс стал распластывать на полотне предметы, приближаясь в решении пространственной задачи к условной форме примитива⁵.

Представший в искусстве Нового времени в неподвижных, устойчивых, стабильных формах мир, что собственно и выдвигало пластические искусства в центр культуры, в новом искусстве ока-

¹ Флоренский П. Иконостас. С. 64.

² Там же. С. 118.

³ Там же.

⁴ Флоренский П. Обратная перспектива. С. 261.

⁵ Тарабукин Н. Указ. соч. // Там же. № 1. С. 199.

зался распавшимся на множество фрагментов, требующих принципиально новой организации. Пространственным формам картины мира Нового времени такой принцип организации пространства оказывается чуждым. Он скорее реабилитирует характерный для средних веков, античности и египетской культуры принцип организации пространства, а именно к этим эпохам и тянулись художники XX в. С этой точки зрения понятен столь обращающий на себя внимание в культуре XX в. эффект кино. Кино не только демонстрировало связанные с техническим прогрессом новые возможности, но и соответствовало реабилитации доренессансного построения пространства в живописи или, что одно и то же, демонстрировало распад единой точки зрения, утверждаемой принципом линейной перспективы. Так, возвращаясь к иконе, Успенский обращает внимание на то, что ей присущ принцип совмещения в изображении различных стадий движущейся фигуры, что уже является принципом кино. Причем этот принцип имел место и в крито-микенском, и в ассирийском, и в византийском, и в китайском искусстве.

Например, движение во времени изображается в этом случае фиксацией последовательных стадий при движении, напоминающей отдельные кадры киноплёнки: в качестве типичного примера здесь можно привести изображение казни в композиции «Казнь Иоанна Предтечи», где голова Предтечи показана дважды – в разные моменты времени. Подобным образом построенное изображение называлось, по русской иконописной терминологии, «сложным переводом», характерная его особенность – повторение в пределах одного изображения какой-то фигуры (в разных позициях или ситуациях, т.е. в разные временные пункты). В русской иконописи прием этот особенно часто можно встретить в клеймах, которые могут органически переходить одно в другое, без какой-либо границы между изображениями разных сцен, создавая таким образом единую временную направленность житийного повествования¹.

Приводя множество примеров этого приема, Успенский пишет: «Как можно видеть, время здесь вводится в живописное произведение приемом чисто кинематографическим, т.е. расчленением непрерывного движения на отдельные фиксированные элементы покоя»².

¹ Успенский Б. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 206.

² Там же. С. 206.

Таким образом, отрицание в искусстве XX в. линейной перспективы и реабилитация имевшей место в истории искусства до Ренессанса обратной перспективы демонстрируют принцип возвращения искусства к исходной точке в момент, когда реальные в границах предшествующего цикла тенденции оказываются до предела актуализированными и в общем исчерпанными. Очевидно, что распад линейной и реабилитация обратной перспективы — наиболее очевидный аргумент происходящей в начале столетия смены циклов. Распад принципа организации пространства, характерного для художественной картины Нового времени, не свидетельствовал, однако, об исчезновении пространства в художественной картине мира XX в. вообще. Он лишь означал новый статус пространства и соответственно новое положение в культуре пространственных искусств. Человек XX в. оказался способным видеть пространство иначе, чем человек предшествующей истории. Многие свидетельствовали о том, что в XX в. (если прибегнуть к идее Вельфлина о том, что каждая эпоха создает свою систему видения предметного мира) формируется принципиально новая система видения или система отношений с пространством. Однако, чтобы в этом разобраться, необходимо выяснить, в каких отношениях пространство в этой системе начинает взаимодействовать со временем.

По мере кризиса пространственных искусств становится более очевидной потребность художника передать не столько даже пространство, сколько время, что будет определять становление новой картины мира. В тот период такая тенденция будет характерной не только для искусства, но и для науки. Поэтому применительно к этому этапу не избежать сопоставления художественной и научной картин мира. Если речь идет о науке, то очевидно, что одержимость идеей времени в начале XX столетия привела к пересозданию системы исторического знания, к кризису самой исторической системы мышления, определявшей до этого времени принцип историзма — системы историзма Гегеля¹. В связи с этим вернемся к «философии жизни», в которой конструктивное освещение получили вопросы, связанные с соотношением жизни и времени. Речь прежде всего идет о времени в философской концепции Бергсона.

¹ Гайденок П. Категория времени в буржуазной европейской философии истории XX века // Философские проблемы исторической науки. М., 1969. С. 226.

Для этого философа было характерно негативное отношение к существовавшей до XX в. системе научного знания, в которой проявились уязвимые стороны гипертрофированного развития претендующего на познание жизни в эволюции, но беспомощного в этом своем притязании интеллекта. Как известно, интеллекту Бергсон противопоставлял интуицию, связывая последнюю с максимальным приближением к жизни и соответственно к функциям научного познания в его новых формах. Смысл провоцирующего гипертрофию интеллекта научного познания Бергсон отождествлял со стремлением расчленять процесс эволюции или длительности жизненного процесса на отчуждаемые от в принципе неразложимого процесса эволюции жизни отдельные состояния, или «снимки». Смысл этой эволюции заключался в неразложимости временной длительности.

Претендуя на познание эволюции жизни, наука исключала такую неразложимость, прибегая к фиксации превратившихся в мертвые, безжизненные отпечатки реальности состояний. Собственно нечто подобное происходило и в искусстве, о чем свидетельствует Флоренский. Правда, эту фиксацию отпечатков, вырванных из непрерывности в эволюции бытия и потому оказывающихся мертвыми отпечатками, Флоренский отождествляет лишь с искусством Нового времени. По его мнению, воспроизводимый в художественной картине мира Нового времени мир — это «мир мертвый или охваченный вечным сном — неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной недвижимости»¹. Стремясь дать характеристику научному методу в принципе, Бергсон утверждал, что подобная операция расчленения жизненного потока характерна как для современной науки, в том числе, например, физики, так и для науки античности, в связи с чем он подробно останавливается на характерной для греческой философии системе познания. По мнению Бергсона, в том и другом случае принцип научного познания уподобляется принципу воспроизведения реальности с помощью кино². Философ приводит пример с кинематографической фиксацией прохода полка, разлагаемого в кино на множество отдельных статических состояний, которые, будучи соединенными с другими, создают иллюзию непрерывности и неразложимости движения, хотя и не перестают быть статичными³.

¹ Флоренский П. Обратная перспектива. С. 261.

² Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914. С. 273.

³ Там же. С. 272.

Бергсон доказывает, что идеальное воплощение принцип научного познания находит в кино. Однако применительно как к науке, так и к кино следует говорить скорее об имитации длительности жизни, т.е. о мертвом муляже или, как сегодня выражаются, симулякре. Как наука, так и кино фиксируют жизнь лишь в ее омертвевших отпечатках, поскольку ее истинное воспроизведение связано с проникновением в глубины процесса эволюции. С другой стороны, реальная длительность жизненного потока имеет дело с незавершенностью процесса. Следовательно, чтобы разлагать движение на отдельные отпечатки, необходимо знать, чем этот процесс закончится, хотя знать этого нельзя. Поэтому можно утверждать, что наука оказывается не способной ни воспроизводить, ни осмыслить жизненный процесс. Чтобы с этим справиться, необходимо мыслить неостановившимися во времени состояниями, т.е. с помощью того, что Шпенглер называет «гештальтом», — целостными представлениями, когда одно состояние оказывается репрезентативным по отношению к процессу в целом.

Однако, по мнению философа, такое восприятие жизни противоречит всей истории научного познания, свернувшего метод интуиции в результате переоценки интеллекта. Рассуждения Бергсона, касающиеся сопоставления сложившейся в науке античности системы представлений, позволяют продемонстрировать принцип преемственности в научном познании. Согласно Бергсону, греческие философы утверждают видение мира, в соответствии с которым он воспринимается как процесс становления, в нем можно выделить «мгновенные снимки»¹. Но, утверждает он, это уже свидетельствует о торжестве в философском и вообще в продолжающем быть реальным и в современной культуре научном познании кинематографического метода.

Таким образом, касаясь исключительно научной картины мира, Бергсон помогает разрешить вопрос о преемственности в сменяющих в истории друг друга картинах мира. Как свидетельствует Бергсон, на уровне научного познания такая последовательность имеет место. Поскольку движение жизни в принципе всегда сложнее и полнее, чем выделяемые в нем последовательные состояния, то становление никогда не совпадает с его формами во времени, а потому интеллект фиксирует не столько саму чувственную реальность, сколько присущую ему структуру познания, чуждую

¹ Бергсон А. Указ. соч. С. 282.

этой реальности. Поэтому вместо самих предметов наука всегда будет иметь дело исключительно с заменяющими предметы знаками. Применительно к искусству Нового времени эту тенденцию навязывания познавательной структуры реальности отмечает и Флоренский, упрекая художника этого времени в том, что он «словно украдкой, воровски» «подглядывает мир в скважину субъективных граней»¹. По мнению философа, так гордившийся возвращением искусства к реальности художник Нового времени на самом деле реальности не видит, а способ его фиксации реальности нельзя считать объективным. Он способен представить лишь субъективную «конструкцию» действительности, но не саму действительность. Иначе говоря, между ним и действительностью оказывается полученный с помощью линейной перспективы мертвый отпечаток.

Тем не менее (и здесь мы приближаемся уже к особенностям современной картины мира) наука XX в. отличается от античной, демонстрируя принципиально новую парадигму. Речь идет о качественном различии в понимании вычленяемых состояний или «снимков» в развертывающейся эволюции жизни. Если античная наука ориентирована на выделение «привилегированных», «выдающихся», т.е. исключительных, наиболее значимых моментов бытия, то современная наука стремится к выделению лишенных какой-то исключительной значимости состояний². Иначе говоря, как полагает Бергсон, между греческой и современной наукой в восприятии и понимании «снимка» существует такое же различие, какое можно уловить в восприятии движения с помощью глаза и регистрации движения с помощью фотоаппарата. Согласно философу, в обоих случаях имеет место кинематографический механизм познания. Однако в последнем случае предмет может регистрироваться в своем «непривилегированном», невыдающемся смысле. Иначе говоря, таких снимков объектив фотоаппарата способен фиксировать сколь угодно много, не заботясь о том, чтобы в них, как в капле воды, отражалась Вселенная.

Происходит радикальное переосмысление картины мира, причем не только в ее научных формах. Художник уже избегает поиска единственного состояния мира, соотносимого с неизменным, статичным, раз и навсегда данным. Он убежден, что найти такое со-

¹ Флоренский П. Обратная перспектива. С. 263.

² Бергсон А. Указ. соч. С. 295.

стояние не только невозможно, но и не нужно. Ведь раньше его достижение было возможно и в силу того, что он не стремился отделить прошлое от настоящего. Сейчас же художник ставит акцент на передаче мыслимого в своей самоценности и самостоятельности по отношению к прошлому настоящего. В результате этого расщепления времени единая или, как выражается Флоренский, «монархическая» точка зрения художнику больше не нужна. Главным становится фиксация различных отпечатков реальности в ее отношении к настоящему времени. В силу этого изменяется сам критерий художественности.

Все прежние связанные с абсолютизацией предстоящей в виде неподвижного пространства единой точки зрения формы мертвеют, о чем свидетельствует связанный с этим кризис традиционных сюжетов и жанров. Искусство все больше стремится к регистрации реальности в разнообразии ее мгновенных отпечатков, а следовательно, предметом фиксации художника становится физическая реальность как таковая, что абсолютизируется в некоторых теориях кино. В новом искусстве и прежде всего в его пластических формах стал цениться культ запечатанного мгновения. Так, делая обобщение по поводу современной живописи, С. Маковский писал, что нового художника интересует не форма сама по себе, схваченная на лету, как «случайная вспышка зрительного явления»¹, что приближает живопись к фотографическому снимку. Отмечая воздействие фотоаппарата на живопись, Маковский пишет:

Простые смертные получили возможность путешествовать с аппаратом и снимать деревенские и уличные виды. Моментальный снимок открыл нам много недоступного нашему глазу, «исправил» вековые неточности человеческого зрения (взять хотя бы движение ног у скачущей лошади), облегчил запоминание подробностей природы, и это явилось серьезным соблазном для искусства «впечатлений» и «мгновений». Многие художники стали видеть, если не эти подробности, то целое, — глазами фотографии; эмпирический натурализм получил опору в объективе; вырезок реальности без начала и конца, с боковыми фигурами, перерезанными пополам, сделался своего рода стилем изображения. Но главное, может быть, все-таки во внушении фотографической перспективы. Под влиянием фотографии живописцы стали по-иному воспринимать пространство, и в итоге картины их — пейзаж, интерьер, жанр — как бы подчинились механической эмпирике. Сама форма при этом измельчала и распылилась².

¹ Маковский С. По поводу выставки современной русской живописи (гипс, фотография, лубок) // Аполлон. 1916. № 8. С. 7.

² Там же.

Художественная картина мира в формах XX в. оказалась не только перед необходимостью фиксировать настоящее время, но и перед неизбежностью фиксации реальности в ее документальных формах. Вместе с обострившейся в связи с распадом характерной для чувственной культуры картины мира потребностью документального воспроизведения реальности мир столкнулся с развитием прессы, журналистики, статистики и т.д. Правда, одержимость фиксации происходящего уже получила отражение в структурах романов XIX в. Например, это касается Достоевского, стремящегося зафиксировать мимолетное объективное и достоверное, что дает повод исследователю уподобить автора в его романах репортеру¹. Поэтому можно утверждать, что фотография и кино, демонстрируя принципиально новые, «мозаичные» структуры, в то же время подхватывают некоторые тенденции литературоцентристской культуры.

Остановимся на гениальном прозрении Бергсона, касающемся различий между античной и современной наукой, с чего, собственно, и следовало бы начинать осмысление художественных экспериментов XX столетия. То, что констатирует Бергсон, определяет своеобразие новой художественной картины мира, которое потом по-разному будут осмыслять В. Беньямин, А. Базен, З. Кракауэр, С. Эйзенштейн и другие теоретики XX в. По сути дела, фиксацию происходящего в системе видения Бергсон начинает там, где заканчивает Вельфлин, предложивший истолкование функционировавшей на протяжении Нового времени художественной картины мира. Свое концентрированное выражение эта картина мира получила в живописи, вообще в пластических, а следовательно, в пространственных искусствах. Для последних характерно стремление зафиксировать идеальные состояния жизни или статические ее состояния, что вызвало к жизни классическое искусство. Но таким ценностным ориентациям способствовали именно выразительные особенности пространственных искусств, вообще возможности художественного пространства как такового.

Как пишет Зиммель, призвание изобразительного искусства состоит в освобождении творения как самодостаточного единства от постоянных переплетений с реальным существованием. Оно перерезает нити, связывающие его с внешним миром, создает очищенную от становления, изменения и исчезновения фор-

¹ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 361.

му¹. Между тем к рубежу XIX—XX вв. такие ориентации пространственных искусств оказывались исчерпанными, что иллюстрирует практика футуризма и конструктивизма и тот же «Черный квадрат» К. Малевича. Так, теоретики 1920-х гг. констатируют выход изображаемого в живописи из плоскости, а следовательно, отрицание живописи, что иллюстрируется связанными с союзом техники, инженерии и промышленности экспериментами в конструктивизме. Так, по утверждению Тарабукина, живопись как искусство в своих станковых, а следовательно, музейных формах функционирования себя изжила². С этого времени художника будет интересовать пространство не само по себе, а как способ воссоздания времени. Вообще для новой художественной картины мира будет характерной доминанта времени. То, что фиксирует Бергсон, т.е. воспроизведение с помощью фотообъектива каких угодно отпечатков реальности, свидетельствует не просто о ее десакрализации, но о падении в новой картине мира статуса пространства. Оно приобретает смысл лишь по мере способности быть не столько самоценным, сколько средством фиксации времени.

Итак, вслед за Вельфлином и Арнхеймом мы приходим к необходимости выявления конституирующихся в каждую эпоху (а мы бы добавили, в границах цикла в истории разворачивания культуры) систем видения или созерцания³. Если для эпохи Нового времени, как продемонстрировал Вельфлин, репрезентативной оказалась живопись, то для эпохи становления в XX в. новой культуры таким репрезентативным видом искусства становится кино, ценное футуристами за то, что оно позволило фиксировать различные слепки с реальности одновременно. Итальянские художники-футуристы утверждали: «Пространство больше не существует ... наши тела входят в диваны, на которых мы сидим, и диваны входят в нас. Автобус въезжает в дома, мимо которых он движется, и затем дома рушатся на автобус и сливаются с ним»⁴. Именно такое восприятие времени демонстрирует кино с присущим ему принципом монтажа. Как справедливо писал Малевич, футуристов поразила необыкновенная сила «несущихся предметов», быстрая их смена и своей целью они поставили найти средство передачи ди-

¹ Зиммель Г. Созерцание жизни // Г. Зиммель. Избранное. М., 1996. Т. 2. С. 51.

² Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923. С. 12.

³ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. С. 14.

⁴ Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 12.

намики современной жизни¹. Поэтому-то на картинах футуристов дым, тучи, небо, лошади, автомобили и многие другие предметы изображались в несоответствующих реальности положениях и местах. Однако, по мысли Малевича, эксперименты футуризма все же не увенчались успехом. Это художественное направление не смогло преодолеть предметность вообще, а лишь разрушило ее ради достижения динамизма жизни.

Что касается кино, оно, не утрачивая связи с пространством, культивирует то, что будет доминантой для художественной картины мира XX в., т.е. время. Центр тяжести оно переносит на фиксацию снимков как способ запечатлеть время. Поэтому фотография и смогла произвести в культуре такой эффект, что оказалась исходной точкой для возникновения не вписывающейся в эстетические нормы чувственной культуры новой тенденции. Однако если следовать не Кракауэру, а Бергсону, то возникновение фотографии было очередной вспышкой сознания, открывающего в осознании мира принцип кинематографичности, своими корнями уходящий в освобождающуюся от мифологической традиции сократовскую традицию рефлексии, о чем так подробно пишет Ницше. Так, можно утверждать, что для художественной картины мира время становится необычайно значимым. К этому вопросу мы вернемся в главе о символизме.

Трансформация картины мира: активизация мифа и архетипа. Интерес ко всем существующим или некогда существовавшим культурам, характерный для переходных эпох и, в частности, для рубежа XIX–XX вв., выражает экстравертированность искусства и удивительным образом соотносится с интересом к глубинным слоям психики, в которых имеют место элементы, вытесненные из сознания, но необходимые для того, чтобы контакт с другими культурами мог быть эффективнее, ибо в бессознательном той или иной культуры имеют место пласты, созвучные другим культурам. Иногда заимствованное в других культурах позволяет обнаружить то, что присуще и той культуре, которая проявляет к ним интерес. Естественно, что интерес к бессознательному предстает выражением общей иррациональной тенденции как следствия распада детерминистской картины и соответственно актуализации хаоса.

¹ Малевич К. От кубизма к супрематизму // К. Малевич. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 29.

Если проблематика бессознательного становится столь притягательной, то очевидно, что в ситуации перехода вызывается к жизни целое научное направление, изучающее бессознательные процессы. Возникновение психоанализа предстает выражением того, что иногда называют социальной историей науки. Таким образом, популярность Фрейда возникает именно в ситуации перехода. Так растет интерес к вытесненным слоям психики, которые в переходные эпохи действительно представляют проблему.

Культурно-психологическое направление в психологии объясняет, как в ситуации распада высших уровней психики начинают активизироваться низшие пласты или вытесненные из сознания психологические комплексы. Но, собственно, смысл перехода как раз и заключается в том, что распадаются ценностные ориентации, определяющие поведение людей на протяжении длительного времени, и потому активизируются сохраняющиеся в бессознательном древнейшие комплексы. К таким комплексам относится миф и связанный с ним архетип. Естественно, их активизацией в ситуации хаоса интерес к ним не исчерпывается. С другой стороны, эта активизация имеет важный смысл. В ситуации хаоса они реализуют организующую и регулятивную функции.

В самом деле, на ранних этапах истории миф и архетип осуществляли функцию, которую в поздней истории выполняют идеология и культура. Очевидно, что в архаических обществах миф и архетип были способом достижения порядка. Но активизируясь в ситуации перехода, они эту функцию продолжают осуществлять. В ситуации, когда разрушается традиционная картина мира с присущими ей идеологическими и культурными ориентациями, миф и архетип осуществляют организующие функции, которые когда-то осуществляла эта картина мира. Поэтому активизация мифа и архетипа не порождает в переходные эпохи еще больший хаос, как может показаться, а способствует смягчению или, точнее, преодолению такого хаоса.

С этой точки зрения трудно согласиться с суждениями Пригожина и Стенгерс по поводу полного отрицания детерминизма и крайней актуализации хаоса в бифуркационных точках развития. Активизация мифа и архетипа как раз и обеспечивает такой детерминизм, правда, он будет сильно отличаться от детерминизма, связанного с позитивистскими и эволюционистскими представлениями, т.е. с уровнем науки, имеющей место в Новое время. Если это детерминизм, то детерминизм специфический, требую-

ший иных критериев, чем те, которые имеют место в науке на рубеже XIX—XX вв. Такие критерии можно отыскать скорее в искусстве, нежели в науке. Поэтому не случайно в переходные эпохи угасает интерес к естественно-научному мышлению и культивируется развитие гуманитарных дисциплин.

Видимо, возникновение психоанализа, как и его воздействие на всю гуманитарную сферу, в том числе и искусство, может эту ситуацию иллюстрировать. То же самое можно сказать и об «аналитической» психологии, идеи которой возникли в недрах психоанализа. Положение Юнга о коллективном бессознательном позволяет уточнить то, что еще в XIX в. называли психологией масс, а также глубже представить проблематику социальной психологии искусства и исторической психологии, что иногда называют историей ментальности.

Благодаря психоанализу и аналитической психологии выяснилось, что мифологическое сознание нельзя соотносить лишь с архаическими культурами. Оно оказывается присущим как архаическим, так и современным культурам, вступая в последнем случае в прихотливые отношения с идеологическим, художественным, индивидуальным и коллективным сознанием. Открытие этого обстоятельства приковало внимание к предшествующим состояниям истории искусства, в частности к искусству Нового времени. Оказывается, что культивирование научного познания не упразднило мифологического сознания, как это казалось в эпоху рационализма и позитивизма. По свидетельству, например, Лотмана, мифологические слои пронизывают структуры русского психологического романа XIX в.

С другой стороны, очевидно, что с рубежа XIX—XX вв. миф и архетип представляют не только реальность бессознательного, как это имело место, скажем, в XIX в. Мифологические структуры составляют часть как индивидуального, так и общественного сознания. Они также оказываются составной, а главное, осознаваемой частью художественного сознания, о чем свидетельствует искусство XX в. Собственно, эта тенденция началась даже не с Ницше, провозглашающего возрождение мифа в европейской культуре, а с Вагнера, ставившего своей задачей преодолеть нарастание в истории процесса автономизации видов искусства и вернуть художественный процесс в то состояние синтеза, которое, например, имело место в античности (греческая трагедия).

В какой-то степени активизация мифа в картине мира, характерной для XX в., предстает как компенсация утраты в культуре этого столетия доминирующего значения пространства. Такой доминантой пространство было в культуре Нового времени. Как было уже отмечено, XX в. озабочен в большей степени временем, нежели пространством. Однако можно ли организовать картину мира исключительно из времени? Чем активнее развиваются временные искусства, тем неизбежней оказывается постановка вопроса о специфических формах организации пространства в новой художественной картине мира. Эти специфические формы оказываются связанными с мифом, в котором пространство мыслится в виде круга, а не уходящей в бесконечность прямой линии, что примет столь гипертрофированную форму в эпоху возникновения и абсолютизации исторического времени.

Однако в новой картине мира мифологическим становится не только пространство, но в какой-то степени и время. Как отмечает Зедльмайр, для искусства характерно не столько историческое, сколько переход за границы этого времени. Он утверждает, что произведение искусства «обладает вневременной экзистенцией»¹. По мнению авторитетного теоретика, история искусства должна учитывать то, что, сохраняя эстетическую замкнутость, произведение искусства несет в себе следы своей предыстории и контуры будущих преобразований. «Его свойства (по крайней мере, достоверные) понимаются на основании того, что данное состояние достигнуто благодаря уже прошедшему и одновременно является переходом к другим, более поздним состояниям»².

Это обстоятельство часто приводит к тому, что то или иное произведение нередко трудно соотносить с определенными эволюционными рядами. Для Зедльмайра таким показательным примером предстает творчество Микеланджело, которое можно соотносить с классическим Ренессансом, с барокко, с пробивающейся сквозь ренессансные формы постготикой и т.д., но при этом еще не открыть подлинного новаторства этого мастера, того, что Зедльмайр называет «самым наисокровеннейшим». В образах Микеланджело живет дух предшествующей Ренессансу романтики, неожиданно прорвавшейся на более позднем витке художественного процесса, что ставит историка искусства в замешательство.

¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 250.

² Там же. С. 81.

«Такой вулканический прорыв более глубоких духовных пластов весьма типичен для эпох великих внутренних перераспределений уровней»¹. Но мы бы добавили к этому, что такой «вулканический прорыв» в поздние эпохи истории искусства архаических элементов как раз и характеризует эпохи перехода.

Однако можно также утверждать, что альтернативным по отношению к историческому времени в произведении искусства оказывается мифологическое время, отрицающее не только историю, но и время вообще. Время мифа связано с временем сотворения предками гармонического времени, т.е. со временем утопии. Такое время оказывается притягательным для художника XX в., который прежде всего избегает настоящего. В самом деле, в эпоху реализации «проекта модерна» истинное время оказывается связано скорее с прошлым, но в еще большей степени с будущим, нежели с настоящим. Поэтому художник XX в. предстает то футуристом, то архаистом. Но и тот и другой избегают настоящего, не принимают его реальности и предрасположены к выходу за его пределы. Это обстоятельство констатирует и Зедльмайр, соотнося его с ключевым для его теории словосочетанием «утрата середины».

Когда совершенное бытие не желают искать и находить в истинном времени, тогда его пытаются обнаружить либо в прошедшем (в том числе и в пространственном удалении, т.е. в прошлом, как бы дожившем до наших дней; у примитивных народов, в южных морях), либо в некоем далеком будущем. Но и то до тех пор, пока вообще сохраняется идея совершенного бытия — ведь сейчас эта идея угрожает превратиться в иллюзию или утопию. В области искусства это проявляется, с одной стороны, в известном пассаизме (классический классицизм — лишь одна и далеко не единственная его разновидность, ведь мы знакомы с классицистами и архаическими, и варварскими). С другой стороны, — в некотором футуризме, который сообщается с прошедшим как с живой традицией — «il faut tout recommencer à zéro» (Ле Корбюзье)².

В данном случае мысль Зедльмайра буквально совпадает с идеями Тойнби, обнаружившего, что на той фазе истории цивилизации, которую называют надломом, творческая личность обычно предстает в ауре спасителя. Разновидностями последнего оказываются, с одной стороны, футурист, а с другой — архаист.

¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 94.

² Там же. С. 192.

Но, собственно, эпоха перехода как раз и предстает таким состоянием надлома. Во всяком случае, когда речь идет о рубеже XIX—XX вв.

Однако альтернативность в организации времени, т.е. выбор между историческим и мифологическим временем не исчерпывает функционирования мифа и архетипа в художественном сознании. В данном случае хотелось бы затронуть то, что можно назвать эффектом «двойного зрения». Реальность мифа приводит к раздвоению взгляда между чувственным и сверхчувственным, что, если верить П. Сорокину, составляет значимый признак формирующейся в XX в. интегральной культуры. Если на протяжении всего Нового времени в культуре имело место утверждение чувственной стихии, то в переходной ситуации, т.е. на рубеже XIX—XX вв., происходит понижение удельного веса этой стихии, во всяком случае она уже не является определяющей. Художник, отторгая настоящее, в то же время готов пожертвовать и чувственными формами реальности, о чем, например, свидетельствуют эксперименты с беспредметным искусством. Однако такое угасание чувственной стихии — оборотная сторона активизации в произведении искусства трансцендентных сверхчувственных стихий. Это прежде всего относится к практике символизма.

В качестве примера сошлемся на наблюдения В. Жирмунского, касающиеся стиля А. Блока, в котором как раз и реализуется эффект «двойного зрения». Поэт строит свое произведение на границе двух миров — реального и сверхреального. В процессе восприятия стиха происходит переход из мира реального в мир символический, не отрицающий, однако, и вещественного смысла попадающих в поле зрения поэта предметов. Так, туман за окном, глухая ночь, наступление рассвета и крик петуха, оказываясь реальными, в то же время связаны с предчувствием иной действительности. Исследователь утверждает, что установка поэта на символический мир, «привычка к ощущению присутствия бесконечного, сверхреального, какого-то нового измерения в художественном образе»¹ в начале истекшего века становится обычной, хотя это обстоятельство отсутствовало в предшествующем состоянии поэзии и, возможно, будет отсутствовать в будущем.

Активность в переходное время мифологических и архетипических мотивов порождает интерес к тем мыслителям, чьи системы

¹ Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 227.

знания эту активность оправдывают. В этом смысле показателен интерес к Платону, которого, как известно, Юнг считал первооткрывателем архетипов: «Архетип не что иное, как уже в античности встречающееся выражение, синонимичное “идее” в платоновском смысле»¹. Доказывая мысль о том, что «прообразы» становятся явными в продуктах фантазии, Юнг еще более определенно говорит о зависимости своих идей от философии Платона.

То, что на эти факты следует обращать внимание — вовсе не моя заслуга, пальма первенства принадлежит Платону... Если мне и принадлежит частица в этих открытиях, то это доказательство того, что архетипы ни в коем случае не распространяются только лишь благодаря традиции, языку и миграции, но они способны спонтанно возникать вновь и вновь, во всякое время и повсеместно, и именно в таком виде, который не подвержен влияниям извне².

М. Элиаде справедливо представляет Платона «образцовым философом “первобытного склада ума”», т.е. мыслителем, сумевшим оценить с философской точки зрения способы существования и поведения людей на архаической стадии развития общества.

Разумеется, оригинальность его философского гения от этого отнюдь не умаляется; великой заслугой Платона остается его попытка теоретически обосновать видение мира, коим обладало архаическое человечество, и сделать это посредством диалектики, в той степени, в какой это было возможно на современном ему уровне развития духовности³.

Популярность платоновского видения проявляется уже в том, что понятие «первообраза» становится значимым для понимания природы искусства, а особенно в переходное время. Панофский посвятил пониманию платоновской идеи в разные эпохи специальное сочинение. Так, имеют место эпохи, когда искусство задерживает внутренний взор человека на чувственных образах, закрывая возможность созерцать мир идей. Однако в другие эпохи искусство оказывается способным выводить внутренний взор человека за пределы чувственных образов, открывать ему взгляд на мир идей⁴. Судя по всему, в переходные эпохи, когда открывается

¹ Юнг К. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 30.

² Там же. С. 32.

³ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 57.

⁴ Панофский Э. *Idea*. К истории понятия о теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 23.

возможность двойного зрения, эта способность искусства вновь проявляется. Флоренский подвергнул критике линейную перспективу, предназначенную для того, чтобы заменить действительность видимостью, а не для «символического знаменования первообраза через образ»¹, что, видимо, больше соответствует требованиям начала XX в.

Употребление понятия «первообраз» характерно и для В. Иванова. Отмечая взрыв живописности и соответственно утрату вещественности в живописи, он утверждает, что при этом «сохраняется верность исходной форме, данной наблюдениям, но стремление обобщить ее до отвлеченности, раскрывая в ней путем этого отвлечения основной, неподвижный, постоянный тип, ее первообраз»². Проблема, связанная с архетипами, в начале XX в. улавливается не столько на уровне термина, сколько по существу, т.е. без архетипа невозможно понять специфику символизма как определенной поэтики. Когда Иванов в связи с Чюрленисом говорит о двойном зрении, то это точно проясняет смысл символа и символизма вообще. Двойное зрение возникает в результате того, что предметный мир художник-символист воспринимает сквозь призму коллективного бессознательного, предписывающего во всем улавливать символы. Ставя вопрос о том, что символ не является слепком с объективной реальности, а открывает нечто более глубокое, более фундаментальное, Элиаде соотносит его с непосредственным опытом и с глубинными структурами мира, свидетельствующими, что жизнь глубже, таинственнее, чем ее проявления, доступные повседневному опыту. Это, среди прочего, и различные уровни космической реальности, чему символисты были близки. Символ обращен не только к бодрствующему сознанию, но и ко всей полноте психической жизни³.

Таким образом, активизация мифа и архетипа как следствие переходной ситуации затрагивает на рубеже XIX–XX вв. глубинные пласты художественного сознания.

Переходная ситуация в культуре и активизация творческого инстинкта. Когда речь заходит о переходной эпохе, нельзя не обратить внимание на рост теоретических комментариев, относящихся к

¹ Флоренский П. Обратная перспектива. С. 254.

² Иванов В. Чюрленис и проблема синтеза искусства // В. Иванов. Борозды и межи. М., 1916. С. 320.

³ Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С. 369.

искусству и соответственно к теории искусства. Частной сферой такого теоретизирования выступает психология творчества, бурным развитием которой ознаменовано начало XX в. Этому во многом способствовал психоанализ, позволяющий поставить вопрос о механизмах искусства, самим художником неосознаваемых.

В то же время проблематика творчества, ставшая актуальной на рубеже XIX—XX вв. не загоняется лишь в сферу искусства, становясь универсальной. Понятие «творчество», например, употребляют применительно к мифу, языку, религии, технике, философии, науке и т.д. Так, ставя вопрос о специфике художественного творчества, символисты, по сути дела, отождествляют его с мифотворчеством, что, естественно, допустимо. Видимо, культ творчества в переходную эпоху объясняется тем, что переход за границы привычного, автоматического, да, собственно, и культуры, которая в своей развитой форме также устанавливает жесткие границы, как раз связан со стихией творчества и означает творческий акт. В этом смысле творец — это всегда человек, разрушающий старые и создающий новые, иные миры. Именно так, например, смотрит на дело Бердяев в весьма показательном для начала истекшего столетия трактате о смысле творчества. Как пишет философ, творчество не есть приспособление к этому миру, к необходимости этого мира, оно есть переход за грани этого мира и преодоление его необходимости¹.

Известно, что Возрождение — переходная эпоха. А в переходную эпоху имеет место творческий взрыв, который может проявиться в возникновении целой группы творческих индивидуальностей, утверждающих, как бы выразился А. Ригль, новую художественную волю. Кстати, Зедльмайр, анализируя теорию Ригля, подчеркивает, что носителем художественной воли является определенная группа и что всякое изменение стиля обусловлено изменением «духа» группы². В данном случае уместно вспомнить о Л. Гумилеве и уточнить мысль Ригля в интерпретации Зедльмайра, имея в виду, что речь идет, видимо, о пассионарно настроенной группе. Хотя, как известно, сам Гумилев предостерегал от отождествления пассионария с художником, уточняя, что в случае художественного творчества речь, видимо, должна идти лишь

¹ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 384.

² Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 25.

об ослабленной пассионарности. Поэтому Гумилев называет художников «пассионариями меньшего накала». Кажется, что чем выше пассионарность персоны или системы, тем богаче творческая жизнь. Однако интенсивность последней характерна, в том числе, и для фаз надлома, как это было, например, в Италии в эпоху Беато Анжелико и Боттичелли, Марсилио Фичино и Пико дельла Мирандолы¹.

Таким образом, имея в виду переходную эпоху, будь то Ренессанс или рубеж XIX–XX вв., для нее характерно то, что Панофский применительно к Ренессансу назвал «мутационным изменением в противоположность эволюционному»². Это означает также и выброс творческой энергии в бессознательных формах. Видимо, именно это и имел в виду Гёте, когда констатировал в гении демоническое начало: «Демоническое тяготеет к выдающимся людям и предпочтительно выбирает сумеречные времена»³. Гёте опять же подчеркивает, что выход демонического в форме произведения гения происходит именно в «сумеречные», т.е. в переходные эпохи. Он также подчеркивает бессознательную стихию творчества, в частности в поэзии, «на которую недостает ни разума, ни рассудка, отчего она так и завораживает нас»⁴.

Об этом обвальном прорыве энергии в формах творчества в эпоху Ренессанса пишет Э. Кассирер. Перечисляя титанов эпохи Возрождения, вроде Рабле или Монтеня, он пишет:

Тожество между ними заключается в том, что Возрождение во всех странах — в Италии, в Нидерландах, во Франции и в Германии воспринимается как ни с чем не сравнимый источник энергии, которым они пользуются для того, чтобы осуществить прорыв своих собственных идей и идеалов. Таким образом, по-настоящему великие эпохи культуры не уподобляются эрратическим валунам, вползающим в современность свидетелями минувшей эпохи. Их нельзя считать кусками инертной массы. Они скорее сгустки мощных потенциальных энергий, поджидающих того момента, когда можно выступить и проявиться в новом действии⁵.

Видимо, переход это всегда взрыв творческой энергии, которая длительное время накапливалась и не могла проявиться. Если

¹ Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. М., 1993. С. 290.

² Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998. С. 142.

³ Эккерман И. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 566.

⁴ Там же. С. 414.

⁵ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 123.

Ренессанс представляет переходный период, то ему присущ такой творческий взрыв. Именно это и констатируют, когда пишут о Ренессансе. Так, В. Бибихин, пересказывая в своей книге Зедльмайра, отмечает: «Творческая жизнь проснулась и взбунтовалась в XVI в. с дикарской энергией в Лютере и Кальвине, Везалии и Сервете. В Рабле, Монтене и Шекспире»¹.

Собственно, нечто подобное диагностировал в западной культуре второй половины XIX в. Ницше, вдохновляясь аналогией с Ренессансом. Отрицательно оценивая ситуацию с омассовлением и актуализацией на Западе картины мира мещанина-предпринимателя, философ стремился уловить приближающийся взрыв дионисийского инстинкта, который, как он полагал, начнется в музыке, связывал его с именами Бетховена и Вагнера. Именно с музыки, противостоящей пластическим искусствам и, следовательно, умиротворенному началу, с одной стороны, и западному рационализму — с другой, в истории начнется новый Ренессанс, ибо музыка ближе к первоистокам жизни, к хаосу и мифу и, в конечном счете, к дионисийскому инстинкту, сопровождающему хаос.

Ницше развертывает универсальный тезис об омертвлении культуры, заведшем Запад в тупик, и о необходимости преодоления тупика с помощью возвращения к природе, а следовательно, выхода из истории, приобщение к хаосу. Он провозглашает начавшийся процесс постепенного пробуждения дионисийского духа.

Из дионисийских основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была немецкая музыка, причем под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру².

Философ ощущает свою эпоху как переходную. Но на этот раз переход развертывается, по его мнению, в обратном порядке — не от трагедии к александрийской, т.е. всеядной и аполлоновской, эпохе, а наоборот, от последней к эпохе трагедии, что позднее даст возможность Шпенглеру превратить эту идею в фундаментальное построение.

Обращающая на себя внимание вспышка подсознательного творчества, имеющая место в «Ренессансе» начала XX в., требова-

¹ Бибихин В. Новый Ренессанс. М., 1998. С. 17.

² Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 135.

ла противовеса — культивирования сдержанности и рациональности, в том числе и в творчестве художников, переживающих взрывной характер творчества. Не поэтому ли дионисийский инстинкт творчества уравнивается рационализмом, ощущаемым, например, в конструктивизме? Комментируя идеи, высказанные Зедльмайром в книге «Утрата середины», исследователь пишет: «Какими бы идеалами самовыражения, свободной фантазии, смелого искания ни прикрывался модернизм XX века, в его основе действуют развязанные стихии хаоса, смерти и ада»¹. Современная живопись демонстрирует хаос, вторжение разрушительных сил. Выражением этого, как считает Зедльмайр, оказываются кубизм, экспрессионизм, сюрреализм. Суждения Зедльмайра совпадают с высказанными в начале века суждениями Бердяева, с которыми Зедльмайр, кстати, был знаком.

Однако творческий акт — это не только высвобождение дионисийского инстинкта или демонической стихии, но и акт преображения, т.е. высвобождения от косных сил и переход в духовные миры. Как пишет Андрей Белый, искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же находится ближе к религии, нежели к этике, а потому оно, как и религия, преследует цель преображения человечества². Применительно к конкретному творческому акту под преображением следует понимать достижение экстаза, который расшифровывается как выход из привычного состояния. Это состояние творчества, понимаемого как выход за пределы Я и растворение в хаосе, превосходно передает В. Иванов. С его точки зрения, состояние теургии наступает при условии «выхода, исступления из граней эмпирического Я ... ощущения чудесного могущества и переизбытка силы ... сознания безличной и безвольной стихийности, ужаса и восторга от потери себя в хаосе и нового обретения себя в боге»³. Принимая во внимание это обстоятельство, можно утверждать, что творец, погружающийся перед новым обретением себя в сверхчувственном мире в хаос, становится ведущей фигурой переходной эпохи.

Новый статус искусства в эпохи культивирования творчества подтверждает мысль о потребности обнаружить в искусстве стихию, способную овладеть хаосом и угадать новую логику будущего

¹ Бибихин В. Указ. соч. С. 97.

² Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994.

³ Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 29.

развития, выявить эмбрион новой культуры, существующей до определенного времени лишь в художественных формах.

Вновь открываемый принцип «вечного возвращения». Мы уже касались вопроса о трансформации художественного времени под воздействием переходных процессов. Продолжим эту тему под определенным углом зрения. Распад предшествующей картины мира обернулся расщеплением единого взгляда на историю и актуализацией, с одной стороны, документальной регистрации физического бытия, что, например, получило отражение в фотографии и кино, а затем и телевидении, а с другой — видением развертывания исторического времени по принципу Екклезиаста, т.е. по принципу повторения или, если следовать выражению Ницше, «вечного возвращения».

Если иметь в виду принцип документальной регистрации видимого мира и того, что Зедльмайр называет видимым временем как временем неистинным, поскольку человек XX в., избегая настоящего, существует в ложном времени, то этот принцип в своем гипертрофированном виде предстает в кино. Возникает ситуация, когда видимое время ошибочно отождествляется с истинным временем. Для Зедльмайра выражением этого видимого времени также выступает кино: «Современный мир изобрел некую форму искусства, которая могла бы подойти в качестве парадигмы для структуры “видимого времени”, подобно тому, как вначале парадигмой для способа бытия истинного времени стало для нас истинное музыкальное произведение, — фильм»¹.

Так или иначе, но документальная фиксация физической реальности, отождествляемая Кракауэром с кино, стала значимым выражением принципа историчности, каким он предстает в XX в. С другой стороны, этот принцип историчности отождествляется с тем, что позволяет преодолеть линейное время, т.е. с вечным возвращением. Что же касается цикличности, которую можно отождествить с «вечным возвращением», то о ее существовании знал уже Вельфлин. Однако сосредоточивая свое внимание на ренессансном и постренессансном искусстве, он опирался исключительно на линейный принцип развертывания истории, фиксируя трансформации в искусстве и, в частности, нарастание живописного принципа в границах постепенного и как бы незаметного пе-

¹ Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 194.

рехода от одного состояния живописи к другому. Необходимость в этом принципе ощутили именно на рубеже XIX–XX вв., т.е. в период, когда разрыв, мутация не столько в истории искусства, но и в истории вообще стали весьма ощутимы.

Резонанс трактата Шпенглера общеизвестен. С этого трактата начинается авторитет альтернативной по отношению к эволюционистской парадигмы интерпретации исторического времени. Хотя справедливости ради следует сказать, что далеко не все историки высоко оценивают шпенглеровскую рефлексию. Например, анализируя концепцию Шпенглера, Р. Коллингвуд приходит к выводу о том, что даже позитивистский XIX в., стремящийся свести историю к естественной науке, не заходил так далеко в ложной интерпретации фактов¹. В самом деле, вечным возвращением история начинает восприниматься лишь в ситуации перехода. Оно реально лишь в исключительные моменты истории, а вовсе не превращается в определяющую методологию исторической науки.

Это положение можно проиллюстрировать интересом в русской культуре на рубеже XIX–XX вв. к проблематике философии истории. Последняя в это время не является абсолютной новостью, так как впервые эта система идей возникла еще в философской рефлексии А. Хомякова. Однако возвращение к теме философии истории имеет место и в начале XX в. Так, Ф. Степун констатирует: «На наших глазах происходит нечто вроде возрождения славянофильства»². Второе рождение философия истории в России получает на рубеже XIX–XX вв. Возникая в эпоху перехода, рефлексия этого рода призвана предметом внимания делать переходные процессы, когда в ситуации хаоса происходит не только прорыв в будущее, т.е. прогресс, но и повторение, возобновление того, что некогда имело место, т.е. регресс. Именно поэтому возникшая в свое время в России как реакция на переориентацию с византийских ценностей на западные философия истории переживает в новое переходное время бурный расцвет.

Эсхатологическое переживание истории как признак социальной психологии переходной эпохи. До сих пор, имея в виду активизацию в переходные эпохи мифа, мы говорили о мифе вообще. Однако переходные эпохи провоцируют активность той его разновидности,

¹ Коллингвуд Р. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 175.

² Степун Ф. Прошлое и будущее славянофильства // Северные записки. 1913. № 11. С. 136.

которую обычно называют эсхатологическим мифом как основой разного рода эсхатологических настроений. Это в полной мере касается русской культуры, которую иногда называют культурой конца. Действительно, в соответствии с традицией существуют культуры, ориентированные на конец, и культуры, ориентированные на начало. «Можно выделить культуры, тексты, ориентированные на начало, и именно ему придающие особую семиотическую значимость, — пишет Лотман, — и, напротив того, ориентированные на конец. Сразу же приходят на память мифы о начале и эсхатологические мифы»¹.

Существует соблазн русскую культуру представить как культуру, ориентированную на конец. В самом деле, некоторые исследователи именно это и доказывают. Такой позиции, например, придерживается В. Шубарт, выводя русскую культуру не столько из бинарного принципа, присущего ее функционированию, сколько из ментальной природы русского мессианского типа личности, отличающегося от прометеевского, т.е. западного. Если прометеевский человек стремится видеть мир иным, чем он есть, пытаясь внести в него больший порядок, то русский человек является максималистом, он не желает мириться с реальностью, стремясь изменить его в самой его основе. Исходя из несовпадения ценностных ориентаций этих типов личности, Шубарт противопоставляет и культуры — западную как культуру середины с присущим ей духом постепенных реформ и русскую как культуру конца. Отсюда ориентация русского человека на кризисы, катастрофы и соответственно переходы. Поэтому западный человек избегает революций, а русский стремится к ним. «Западная культура есть культура середины. Социально она покоится на среднем сословии; психологически — на душевном состоянии середины. Ее добродетели — самообладание, воспитанность, деловитость, избежание эксцессов»². Такой социальной базы, т.е. среднего сословия, в России не существовало. Во всяком случае в России оно не играло той роли, которую оно играло в истории Запада. Душевный строй русских определяется не умеренностью, а стремлением к крайностям, к концу, что проявилось, например, в разрушительных ритуалах русской революции («Русский разрушает из чистой радости конца»³). Такое про-

¹ Лотман Ю. Исторические закономерности и структура текста // Ю. Лотман. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 332.

² Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 77.

³ Там же. С. 79.

тивопоставление культур, поставленное в зависимость от ориентации на середину и конец, определяет основные признаки западной и русской ментальности. Например, культура середины проявляется в том, что религия в ней политизируется, а культура конца — в том, что в ней религиозной становится даже политика¹.

Тезис о существовании срединной культуры и об отождествлении ее с Западом задолго до Шубарта неоднократно высказывал Бердяев. Причем этот тезис возникал каждый раз, когда исследователь стремился разгадать сущность русской культуры, противопоставляемой срединной культуре: «Слишком ясно, что Россия не призвана к благополучию, к телесному и духовному благоустройству, к закреплению старой плоти мира. В ней нет дара создания средней культуры, и этим она, действительно, глубоко отличается не только по отсталости своей, а по духу своему»².

Трудно понять переходную эпоху без соответствующей ей социальной психологии, ядро которой составляет архетип мировой катастрофы, т.е. конца света, воплощенного в потопе, пожаре, Страшном суде и т.д. В данном случае можно принять во внимание уже упоминаемую гипотезу Бахтина о том, что в фундаменте человеческой мысли, слова и образа существует темная память о космических переворотах прошлого и «смутный страх перед грядущими космическими потрясениями»³. Это космический страх перед безмерно большим и безмерно сильным: перед звездным небом, материальными массами гор, морем, космическими переворотами и стихийными бедствиями. Такой страх запечатлен в древних мифах и образах. Образцом такой катастрофы предстает описанный в Ветхом завете потоп.

Когда Дж. Фрэзер ставил своей целью расследование происхождения этой древнееврейской легенды, он обнаружил, что она имеет место и у народов, не знакомых с Библией, но тем не менее сталкивающихся с такими бедствиями, как землетрясения, ставшими основой для возникновения легенд и мифов. Если с этим согласиться, то почему бы не предположить, что в переходные эпохи, когда происходит кризис коллективной идентичности, такой страх перед грядущими потрясениями (которые становятся уже

¹ Шубарт В. Указ. соч. С. 78.

² Бердяев Н. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М., 1918. С. 25.

³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 371.

настоящими и болезненно переживаются) активизируется, выходит за пределы подсознания, становясь реальностью, определяя восприятие жизни и истории. Именно в такие эпохи происходит оживление эсхатологических представлений. Поскольку время от времени в истории переходные ситуации повторяются, архетипические формулы с сюжетами катастрофы постоянно возвращаются в сознание.

Документальным подтверждением такого восприятия истории XX в., в особенности русской революции, служит вышедшее в 1917–1918 гг. в виде отдельных выпусков эссе В. Розанова «Апокалипсис нашего времени». По мнению философа, события, которым он является очевидцем, носят не мнимое, а действительно апокалиптический характер («Все потрясены. Все гибнут, все гибнет»¹). Совершился переход (а под ним философ понимает «переход в социализм»), да так легко, «точно в баню сходили и окатились новой водой». При этом в русской революции проявляется нечто большее («какой-то в своем роде “апокалипсический переворот” уже в воззрениях исторических не одной России, но и Европы»²).

Если иметь в виду искусство, то на рубеже XIX–XX вв. эсхатологические образы улавливаются в творчестве Чюрлёниса, Скрябина, Кандинского, Булгакова. Когда Бердяев пытается дать исчерпывающую характеристику футуризма, он дает ощутить его смысл через апокалиптические образы. Одержимость движением, скоростями и ритмами, присущая футуристам, — по его мнению, апокалиптическая одержимость. Ускоренное время есть время апокалиптическое.

Футуризм и может быть понят как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться. Но в апокалиптическом времени величайшие возможности соединяются с величайшими опасностями. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы³.

Если иметь в виду рубеж XIX–XX вв., то здесь показательным будет не столько даже Чюрлёнис, сколько один из столпов русской

¹ Розанов В. Уединенное. М., 1990. С. 392.

² Там же. С. 426.

³ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 414.

философии конца XIX в. В. Соловьев, закончивший свою творческую биографию диалогом, в котором улавливается философия истории в ее библейском варианте, в соответствии с которой последнее проявление зла будет превосходить все предшествующие его проявления¹. Один из собеседников диалога утверждает, что исторический процесс стал идти ускоренным темпом и приближается к своей развязке. Отсюда и констатация состояния: «Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то злое»². Да и как не быть тревоге, если на страницах диалога появляется сам Антихрист. Правда, заканчивается диалог уточнением. Во включенной в него повести предметом является не всеобщая катастрофа мироздания, а развязка исторического процесса, состоящая в явлении, прославлении и крушении Антихриста.

Эсхатологические настроения рубежа XIX–XX вв. имели продолжение, о чем свидетельствует восприятие русской революции. Так, в атмосфере революции С. Булгаков улавливал хилиастические настроения, связанные с пришествием мессии и наступлением на земле тысячелетнего царства.

И связанный с этим интерес духовного проникновения в мир иудейской апокалиптики с особенной живостью чувствуется в нашу эпоху, в сознании которой так неотступно встает проблема о смысле истории, цели ее и исходе, которая охвачена трепетным чувством какого-то стремительного даже движения вперед, смутным ощущением исторического прорастания. Это разлито в нашей духовной атмосфере и питает такое характернейшее движение наших дней, как социализм, прорывается в кровавом и хмельном энтузиазме революций с их зельтизмом, но и с их историческим порывом. Наше ухо оказывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но сродных эпох³.

Между тем эсхатология связана не только с Апокалипсисом, т.е. с Новым заветом. Происхождение эсхатологических образов связано с более древними эпохами и, естественно, с фольклорно-мифологическими и космологическими представлениями, в соответствии с которыми распад старого космоса предстает как активизация хаоса, а затем и рождение нового космоса. Когда Элиаде ставит вопрос об увлечении разрушительным пафосом в

¹ Соловьев В. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями. М., 1991. С. 10.

² Там же. С. 148.

³ Булгаков С. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. Избранные статьи. С. 377.

искусстве, он улавливает в этом космологическую формулу. В данном случае художники отдают себе отчет в том, что обновление может произойти лишь после катастрофы. «Первыми из современников художники приложили все силы для действительного разрушения своего мира, для того, чтобы воссоздать заново вселенную творческого воображения, в которой человек мог бы одновременно жить, созерцать и мечтать»¹.

Таким образом, искусство рубежа XIX–XX вв. подтверждает гипотезу об активизации эсхатологических и апокалиптических образов в переходные эпохи.

Интерес искусства к личности маргинального типа. Гармонические отношения между искусством и культурой — лишь один из вариантов в истории этих отношений. Другим полюсом в них оказывается конфликт. В самом деле, когда культура функционирует в стационарных эпохах, она предстает непротиворечивой картиной мира. От всех существующих в обществе институтов она требует подтверждения своего высокого статуса, в том числе и от искусства. Как стремятся убедить нас представители структурного функционализма в социологии, каждый институт должен быть функциональным, а не дисфункциональным. С этой точки зрения искусство также призвано поддерживать универсальную картину мира и господствующие в обществе ценности. Основная масса произведений искусства об этом свидетельствует. Однако искусство не сводится к охранительным функциям. Как отмечает Зедльмайр, великие произведения искусства часто обладают пророческой функцией². Ради выживания общества искусство подчас оказывается в конфликте с господствующей картиной мира, а художник предстает еретиком, изгоем, диссидентом, маргиналом. Его творчество может резко расходиться с принятой в обществе системой ценностей.

Ставя вопрос о типе личности и ценностных ориентациях культуры, М. Мид констатирует:

Идеалом каждого общества служит один из многих типов возможного поведения. Те индивидуумы, которые воплощают в себе этот тип личности, становятся его вождями и святыми. Те, у кого этот господствующий тип личности менее развит, становятся их последователями.

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 80.

² Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 9.

Тех же, кто в своей извращенности подхватил совершенно чуждую точку зрения на личность, иногда заключают в сумасшедшие дома, иногда бросают в тюрьмы как опасных агитаторов или сжигают как еретиков, а иногда позволяют им влачить полуголодное существование как художникам¹.

То, что творец может оказаться в такой ситуации, свидетельствует, что в стационарные эпохи искусство испытывает воздействие «культурного канона», куда входят и мораль, и идеология, и традиция, и религия, и соответственно культура². Иначе говоря, развитие искусства оказывается в зависимости от функционирования других институтов. Оно не обладает необходимой свободой, а потому и присущим лишь ему самодвижением. Когда же художник стремится к такой свободе, он превращается в изгоя. Это обстоятельство позволяет деятельность гения интерпретировать в соответствии с тойнбианской формулой Ухода-и-Возврата. Иначе говоря, иногда признание к нему приходит лишь после его смерти. Переходные эпохи и подчеркивают тотальность одиночества художника, оказывающегося между двумя эпохами и культурами, и в то же время способны снять это одиночество. Когда В. Иванов имеет в виду Чюрлёниса, он подчеркивает прежде всего его «культурное одиночество».

Чюрлёнис, думается, прежде всего — одинокий человек. Одинокий — не во внешне-биографическом смысле и даже не в психологическом только, но и в более глубоком и существенном: одинок он по своему положению в современной культуре, как, в частности и по своему промежуточному и как бы нейтральному положению между областями отдельных искусств. Так, Чюрлёнис, по строгом суждении ареопага искусств, не нашел бы себе места ни в одном из них и поистине не знал бы, где ему приклонить голову. А художник, не нашедший себе места в художествах, оказался бы вместе с тем и изгоем культуры: это бездомничество и названо выше культурным одиночеством³.

Однако в истории имеют место обстоятельства, способные радикально изменить положение художника, когда статус маргинала он может сменить на статус художника, оказывающегося в центре общественного интереса. Подобные радикальные изменения в судьбе художника возможны лишь в переходные эпохи, когда вследствие распада универсальной картины мира упраздняется определя-

¹ Мид М. Культура и мир детства. М., 1988. С. 217.

² Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.; К., 1996. С. 206.

³ Иванов В. Чюрлёнис и проблема синтеза искусств. С. 334.

ющее воздействие на искусство других институтов. В этом случае искусство обретает свободу и демонстрирует, как его развитие трансформируется в саморазвитие. Иначе говоря, в переходные эпохи, в состоянии хаоса искусство обособляется от культуры, воспринимаемой накануне перехода культурой омертвевшей, искусственной, направленной против витальной стихии жизни. Именно так и воспринимали на рубеже XIX—XX вв. культуру представители философского направления, известного как философия жизни. Множество суждений на эту тему можно обнаружить в текстах как Зиммеля, так и Ортеги-и-Гассета. Однако эти мыслители абсолютизировали психологию переходной эпохи, перенося ее признаки на историю вообще, наделяя ее вневременными, метафизическими свойствами.

Тем не менее, если иметь в виду, что переходная эпоха вызвала к жизни целое философское направление, то представителями последнего были сформулированы положения, показательные для рубежа XIX—XX вв. К ним следует отнести положение об автономизации искусства по отношению к культуре, т.е. той культуре, что вступила в стадию разложения. Это обособление следует оценивать положительно. Оно свидетельствует об относительной самостоятельности искусства. Так мы обосновываем конфликтный вариант в истории отношений между искусством и культурой.

Однако, фиксируя независимость искусства в переходные эпохи от ценностных ориентаций культуры, что определяет более высокий его статус в такие эпохи, можно ли утверждать принципиальную независимость искусства от культуры? В самом деле, проблема заключается в том, что обособление от культуры означает лишь обособление от омертвевших ее форм, которые и должны разложиться, но не вообще от культуры. Все дело в том, что распад традиционной системы ценностей не означает смерти культуры. Переживая хаос, культура рождается заново, обновляется. Рождение новой культуры происходит не помимо искусства, а, в том числе, и в его формах. Иначе говоря, обособляясь от разлагающейся культуры, искусство в своих формах рождает эмбрион новой, обращенной в будущее культуры. Но поскольку эта культура оказывается непривычной, незнакомой, вызывающей сопротивление, художник по-прежнему остается изгоем и маргиналом. Ведь в массе своей общество консервативно и не готово к тем формам, что рождаются в недрах искусства. Однако проходит время, и обще-

ство, как правило, созревает для адекватной оценки гения и его творчества.

В качестве иллюстрации отторжения новых ценностей, формирующихся в искусстве, можно сослаться на атмосферу Ренессанса, когда в общественном сознании гуманисты предстали еретиками. Так, в трактате Боккаччо идет полемика с теми, кто ненавидит поэтов.

Поэты, твердят они, сверх всего еще и развращают умы и потакают преступлению; а чтобы запятнать позорнее, они объявляют их обезьянами философов, постановляя таким образом, что читать или держать у себя книги поэтов — великий грех; опираясь якобы на авторитет Платона, они не только из домов, но и из целых городов готовы гнать всех поэтов без разбора вместе с их непотребными лицедейками, сладость которых, по слову Бозция, на погибель людям и которых-де надо ненавидеть и всячески отгонять от себя¹.

Такова диалектика отношений между искусством и культурой, из которой вытекают отнюдь не гармонические отношения художника с публикой, когда он часто предстает в ауре маргинала. Однако переходная эпоха тем и интересна, что она коренным образом способна изменить статус художника. Хаос потому и оказывается позитивным, что он может переместить художника с периферии в центр внимания. Вот почему иногда в центре интереса оказываются не только художники маргинального типа, представляющие свою культуру, но и художники, представляющие другие культуры и не всегда в этих культурах понятые.

Однако так или иначе архетипом художника оказывается образ изгоя, чужака, чужестранца со всеми вытекающими отсюда последствиями. Как известно, в мире весьма активны две стихии — одна, которая устанавливает порядок, обладает активностью и осуществляет охранительную функцию, и другая, что представляет стихию, постоянно меняющую мир, нарушающую установленный порядок и вызывающую беспорядок ради достижения нового порядка. Творчество можно отождествить со второй стихией. С точки зрения мифологического сознания, вторая, т.е. творческая, стихия воспринимается как потенциально опасная, вызывающая страх. Отсюда амбивалентное отношение к творцу, художнику. «Поэтому всякая творческая деятельность, — пишут Лотман и Успенский, — обладающая знанием свыше меры, положенной

¹ Боккаччо Д. Генеалогия языческих богов // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 23.

для всех членов общества, представляется, с одной стороны, полезным качеством, а с другой — опасным, таящим угрозу и выводящим человека за пределы его социума»¹.

Исследуя образ изгоя, Лотман и Успенский не случайно соотносят его с русской интеллигенцией. Как и вообще изгой, представители этой субкультуры со стороны общества вызывают амбивалентные чувства.

С одной стороны, общественное отношение к этой группе включало в себя смесь признания как силы общественно необходимой и опасения. В разных слоях общества (от правительственной бюрократии до гостинодворских кругов) по-разному формулируются опасения, которые внушает интеллигенция, однако сам факт подобных опасений чрезвычайно устойчив².

Одиночество художника, делающее его аутсайдером, имеет однако важный смысл. Именно это его состояние порождает в сознании общества надежду изменить порядок, первоначально тщательно скрываемую силу страха перед властью. Излагая психологию харизматического лидера, сходную с психологией харизматического художника, исследователь пишет:

На бытовом языке можно сказать, что этот человек, которому нечего терять, принимает на себя риск «запятнаться», когда все другие не могут этого сделать, не повредив своему положению. Но в случае неудачи группе легче оттолкнуть его и сделать козлом отпущения, чем если бы речь шла об автохтоне. Не будем заключать из этого, что все харизматические вожди — чужеземцы, инвалиды, девианты, фанатики. Тем не менее верования и чувства, которые возбуждают эти черты, создают таким людям особое положение и возводят их авторитет к сверхъестественному источнику³.

В качестве примера таких харизматических образов можно было бы сослаться на типологию спасителя, вызываемую к жизни в фазе надлома цивилизации, которую разработал Тойнби. Она подходит и для понимания типов художника в переходные эпохи. Как показывает Тойнби, в образе спасителя предстают и футурист, и архаист, и отшельник, и экстатик, причем каждый из них может

¹ Лотман Ю., Успенский Б. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода // Труды по знаковым системам. Вып. 15. Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982. С. 11.

² Там же. С. 121.

³ Москвичи С. Машина, творящая богов. М., 1998. С. 295.

быть наделен харизмой, что и привлекает людей в такие эпохи к их творчеству.

В качестве заключения к аргументируемому здесь тезису об активизации художника-маргинала в переходную эпоху можно высказать еще одно несогласие с создателями бифуркационной парадигмы, которая, как уже отмечалось, абсолютизирует хаос. Как мы старались показать, активизация мифа в переходную эпоху уже свидетельствует о том, что абсолютного хаоса быть не может. К этому остается добавить, что обособление искусства и соответственно его свобода в такие эпохи тоже возникают как решение задачи преодоления хаоса. Обособляясь, искусство становится стихией, в которой возникает эмбрион новой культуры, т.е. новый порядок. Видимо, творчество маргиналов — фонд, который в переходные эпохи оказывается востребованным, поскольку новая культура развивается на основе того, что в разлагающейся культуре было вытеснено на ее периферию.

Кризис культуры как кризис коллективной идентичности. В предыдущих рассуждениях основное внимание было уделено художнику-маргиналу, творчество которого не вписывается в универсальную картину мира. Как мы пытались показать, в переходную эпоху отношение к творчеству такого художника может резко измениться. Причины подобного изменения заслуживают обстоятельного исследования. Но в этом случае изменения в отношении к художнику следует соотнести с изменениями, а точнее, с кризисом коллективной идентичности, что тоже характеризует переходную эпоху.

Прежде всего распад прежней картины мира приводит к кризису коллективной идентичности, что порождает возникновение множества групповых и субкультурных картин мира. Например, Тоффлер готов провозглашать это обстоятельство реальностью постиндустриальной цивилизации, которой он отказывает в достижении единства, достигаемого традиционными способами. Наконец, кризис коллективной идентичности оборачивается активностью маргинальных типов мировосприятия, оказывающихся способными переместиться в центр и демонстрировать свой новый статус.

Ослабление общественной солидарности в такие эпохи оборачивается возникновением социальной аномии, когда острое ощущение одиночества способствует увеличению самоубийств, как до-

казывает Дюркгейм, и бегству от свободы, как показывает Фромм. Во всяком случае возникновение вождей и диктаторов как маргинальных типов, а также социальных и политических образований, возникающих при их участии, стало возможным в силу распада картины мира и кризиса коллективной идентичности. Сорокин прав, когда революции и войны XX в. он оценивает как следствие кризиса большого цикла истории, называемого им чувственной культурой.

В каждом человеке многое означает так называемая Я-концепция. Согласно сложившимся в социальной психологии представлениям, Я-концепция — это тот образ, который каждый человек имеет о самом себе. Однако этот образ создается не самим человеком, а другими, в данном случае социальной группой, представителем которой индивид предстает. Следовательно, это проекция представления о конкретном человеке, сложившегося в групповом сознании. Распадается общество, распадается и группа, занимающая в этом обществе определенное место. Следствием этого является распад Я-концепции человека. Ведь определенность Я-концепции как психологической реальности есть следствие функционирующей в обществе системы ценностей. Переходное состояние в обществе означает выход индивида за пределы Я-концепции. В человеке и в самом деле есть нечто такое, что не уместится в Я-концепцию, требуя выхода за ее границы, и что реализуется в искусстве. Юнг называет это Самостью. Такая актуализация Самости способна восприниматься чем-то вроде отклоняющегося поведения, что обращало на себя внимание в гуманистах и поэтах эпохи Ренессанса или в футуристах начала XX в. С точки зрения консервативной традиции это и есть хаос.

Таким образом, выход за пределы Я-концепции можно отождествить с кризисом идентичности, понимаемой в индивидуальном смысле. Этот выход можно рассматривать как ситуацию, благоприятную для творчества, проявления новаторства. Ведь новатор может получить признание лишь в переходную эпоху. Как пишет Эриксон, «новаторы появляются только в явно выраженные переходные периоды»¹.

Однако фиксация индивидуальной идентичности — лишь одна сторона дела. Собственно, история искусства на всем ее протяжении представлена художниками-маргиналами, творчество которых в силу каких-то причин превращалось в основу новой кол-

¹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 1996. С. 41.

лективной идентичности. Поэтому вопрос, поставленный социологами о причинах популярности того или иного художника, в конечном счете разрешается соотносительностью его творчества с переходными этапами и потребностью людей переходной эпохи в новой идентичности, которая и формируется с помощью мыслителей и художников.

Ментальность переходной эпохи во многом объясняет то или иное отношение к творческой личности. Разрывы в историческом процессе подчас оказываются настолько существенными, что мыслители и художники, представляющие целое поколение, соотносимое с разрушающейся картиной мира, теряют кредит доверия. Если новое, активизирующееся в процессе перехода поколение не выдвигает из своих рядов ярких творческих личностей, то последние приходят из других культур и цивилизаций, как, например, в 1960-е гг. в Россию пришли Э. Хемингуэй, А. де Сент-Экзюпери или Дж. Сэллинджер.

В качестве примера неожиданно оказывающейся в центре общественного интереса никому прежде неизвестной личности Эриксон приводит фигуру Лютера как человека, предложившего в форме своего протестантского учения основу новой коллективной идентичности. Это и имел в виду Гёте, когда сказал: «Нам даже не до конца понятно, сколь многим мы обязаны Лютеру и Реформации. Мы сбросили основы духовной ограниченности, благодаря нашей все растущей культуре смогли вернуться к первоисточникам и постигнуть христианство во всей его чистоте. Мы снова обрели мужество твердо стоять на божьей земле и чувствовать себя людьми, взысканными господом»¹. В этом замечании Гёте предложил иллюстрацию своей более общей формулы. «Я говорю это, подразумевая, как часто одна-единственная мысль сообщала новое обличье целым столетиям и как отдельные люди самой своей сутью налагали печать на свою эпоху, печать, благотворно воздействовавшую еще и на многие последующие поколения»².

Следовало бы внимательнее присмотреться к мыслителям и художникам, которые, подобно Августину, по выражению Кассирера, «стоят на грани двух эпох»³. Так, Августина мы знаем как родоначальника средневековой философии и христианской догма-

¹ *Эккерман И.* Указ. соч. С. 640.

² Там же. С. 566.

³ *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 452.

тики. С точки зрения последней дохристианская философия заражена ересью, смысл которой заключается в превознесении разума. Между тем Августин был воспитан в соответствии с классическим идеалом человека, в традициях греческой философии, которая христианской догматикой преодолевалась. Его «Исповедь» дает возможность проследить становление новой антропологии, отрицающей ценности античности.

Обращаясь к русской истории, мы находим множество мыслителей, идеологов и художников, находящихся на грани разных эпох. Остановимся на пограничном мыслителе XVI в., вызвавшем к жизни идеологию «третьего Рима», определившую последующую русскую историю, в том числе и XX в. Однако в свою очередь эта идеология возникала на основе архетипа, активизация которого каждый раз имеет место в связи с поворотом общества к авторитарным ценностям. Речь идет о старце Елеазарова монастыря, что под Псковом, известном под именем Филофей, послания которого князю московскому Ивану Васильевичу (Грозному) превращались в нечто большее, чем просто заступничество за жителей Пскова. Конечно, как идеи старца Филофея, так и идеология «третьего Рима» вообще, столь многое означающая для средневековой государственности, неоднократно подвергалась в литературе критическому анализу. Однако эта идея особенно актуальна в связи с активностью эсхатологического мифа в переходные эпохи, когда без него нельзя понять ни социальную психологию времени, ни возникновение той новой коллективной идентичности, без которой не понять ни психологии того типа русского человека, которого Г. Федотов называет «москвитянином», возродившимся в большевистскую эпоху истории, ни вообще роль творческой личности в формировании коллективной идентичности. Фигура Филофея интересна с точки зрения формирующейся новой картины мира (и соответственно нового типа личности — авторитарного типа), в которой история и миф, идеология и архетип входят в новое взаимодействие, определяя мышление и поведение русских людей допетровской эпохи.

Когда-то Шпенглер признавал, что его циклическая теория исторического процесса возникла под воздействием теории русского маргинального мыслителя Н. Данилевского. Но видимо, эта теория имеет более глубокие исторические и даже мифологические корни. Соотнесенность истории какого-либо народа с историей других народов характерна уже для Филофея, жившего в эпо-

ху кризиса коллективной идентичности. После краха Византии в XV в. наступает и кризис идентичности русского человека, что можно считать благоприятным для притягательности идеи Филофея. Эсхатологические настроения — следствие кризиса коллективной идентичности, имеющей место в переходную эпоху. Однако очевидно, что Филофей не открывал морфологии истории и не был предшественником Шпенглера. В качестве архетипа проекта морфологии истории, известного по Шпенглеру, мировая культура имеет Ветхий завет и, в частности, видения пророка Даниила.

Иначе говоря, если существует поздний, т.е. шпенглеровский проект философии истории, то существует и ранний, т.е. библейский ее проект. Обращаясь к генезису идеи «третьего Рима», мы обычно не вникаем в детали. Между тем они существенны, ибо источник, которым вдохновлялся Филофей, помогает понять, почему русская культура отождествляется с культурой конца. Ведь именно Даниил предсказывает в будущей истории то царство Божие, во власти которого находились русские люди, совершая революцию, в начале XX в. Однако в соответствии с пророчеством, это царство может наступить лишь после того, как цепь сменяющих друг друга в истории государств продемонстрирует ошибочную логику развития системы жизни, что связано с материальным, т.е. цивилизационным, а не духовным началом. Согласно Даниилу, «золотой век» находится не в будущем, а в прошлом, что, кстати, соотносится с мифологическими представлениями.

Описываемые Даниилом четыре всемирно-исторических царства (вавилонское, персидское, мидийское и греческое) призваны проиллюстрировать, как торжество материальных ценностей в каждой из названных цивилизаций способно привести лишь к духовному тупику. По мере утверждения этой логики развития в мире нарастает зло. В финале такой цивилизационной логики развития — торжество Антихриста. Последним будет римское царство, призванное продемонстрировать еще более катастрофическую картину, чем предыдущие. Как известно, падение Древнего Рима уже предполагало катастрофу, за которой должно было последовать возникновение царства Божия. Однако в связи с утверждением второго Рима, или Византии, эта катастрофа отодвигалась во времени. Однако она оказалась совсем близко после завоевания Византии мусульманским миром. Но преемницей Византии оказалась средневековая Русь, которая, согласно Филофею, призвана стать «третьим», т.е. последним Римом, история которого должна

продемонстрировать полное фиаско цивилизации, катастрофу и соответственно наступление царства Божия.

Иначе говоря, в третьем Риме и должен наступить конец света, описанный в откровении Иоанна Богослова, предвосхищающий переход в царство Божие. Это ожидание преображения, связанное с видениями пророка Даниила, одновременно и вселенской катастрофы, воссоздаваемой в Апокалипсисе, и перехода в царство Божие сформировало на Руси специфическую, мессианскую ментальность, и представление о конце света стало репрезентативным и для этой ментальности, и для этой культуры в целом. Поэтому-то и ждали всегда на Руси прихода Антихриста, испытывая перед ним в то же время страх. Однако этот приход нужно было пережить, чтобы испытать последующее преображение, столь значимое для русской культуры и русского искусства¹.

Идея, связанная с тем, что именно Русь начнет новую историю и поведет за собой все другие народы в царство Божие, определяет не только ментальность, но и новую идентичность русских людей, предполагающую отныне планетарную ориентацию, т.е. соотнесенность своей истории с историей остальных народов. При этом нельзя забывать, что этот мессианизм новой идентичности впервые возникает именно в посланиях Филофея, идеи которого и стали основой новой коллективной идентичности. В этом факте содержится нечто такое, что определит последующие проблемные узлы истории русской культуры.

Обособление видов искусства и «ренессанс» эстетических теорий синтеза как параллельно развертывающиеся тенденции. Известно, что на протяжении всей истории искусства взаимоотношения между его видами меняются, что естественно. Однако существует ли в этих отношениях какая-то логика? Чем вызваны резкие сдвиги в отношениях между разными видами искусства? В таких отношениях нельзя не фиксировать иерархию. В эстетике существует традиция ту или иную иерархию в отношениях между искусствами соотносить с типом культуры, художественным стилем или художественной эпохой. Неважно, какой критерий используется в выделении художественных эпох, в границах которых фиксируются стабильные иерархические отношения между искусствами. Важно, что в

¹ Трубецкой Е. Свет Фаворский и преображение ума // Вопросы философии. 1989. № 12. С. 113.

истории искусства выделяются относительно устойчивые эпохи, которым соответствуют сохраняющиеся какое-то время неизменными иерархические отношения между искусствами.

Применительно к эпохе, начинающейся с Ренессанса, Вельфлин обосновал иерархию видов, в центре которой оказалась живопись и связанная с ней живописность, улавливаемая также и в других видах искусства. Правда, Шпенглером, которому, видимо, были знакомы тексты Вельфлина, а в еще большей степени тексты Ригля (что и дает возможность утверждать, что Шпенглер популяризировал и огрубил мыслительные ходы, которые за 20 лет до этого были найдены Риглем¹) была зафиксирована иная логика возникновения иерархии. С его точки зрения, стремлению «фаустовской» души преодолеть пространство пластические искусства, в том числе живопись, уже мешают и потому в центре системы искусств оказывается музыка. Шпенглер описывает, как благодаря новациям Микеланджело и Виньолы переход к архитектуре барокко связан с утратой материальности, вещественности и чувственности, с подчеркиванием декоративности, световых эффектов, что уже обещает музыкальные формы в качестве универсальных, в том числе и для пластики. По мнению Шпенглера, в период с 1500 до 1800 г. музыка, «отвечая все интенсивнее проникающей в сознание воле к пространственной трансцендентности, дошла в своем развитии до уровня господствующего искусства»². Если в XVII в. она еще подражает живописи, то в XVIII в. она подавляет живопись и архитектуру. Ей в большей степени удастся выразить страстный порыв «фаустовской» души к бесконечному.

Это стремление поставить музыку в центр системы искусств характерно для романтизма, в котором музыка занимает привилегированное место. Подхватывающий на рубеже XIX–XX вв. традицию романтизма символизм продолжает эту логику исходя в своих представлениях о музыке из опыта Вагнера. Последний продолжил романтические тенденции в искусстве, увлекаясь реконструкцией мифа. Над всем его творчеством витает дух возвращения к утраченной цельности, к синтезу, который, по его мнению, был достигнут лишь в античности, когда на основе трагедии произошло объединение всех существующих искусств. Упадок античного театра своим следствием имел распад, разъединение до того объе-

¹ *Зедльмайр Х.* Указ. соч. С. 39.

² *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 397.

диненных в нем отдельных видов искусства. Это разъединение, растянувшееся во времени, составляет значимую закономерность истории искусства, отмеченную Зедльмайром.

Итак, существует тенденция разделения искусств. Вначале она намечается в явлениях архитектуры и стремится освободить все виды искусства от примесей других искусств, сделать их «автономными». Из этой тенденции удастся вполне убедительно вывести множество весьма характерных, подчас прямо противоположных художественных течений, которые, начиная с позднего XVIII в. и до наших дней, решительно определяются как художественные явления¹.

По мнению Вагнера, последующее развитие искусства свидетельствовало о нарастающем обособлении видов искусства, что может иллюстрировать лишь вырождение искусства, достигшее пика в XIX в.

Теперь я понял, — признавался Вагнер, — как мне казалось, самое важное: до какой бы силы выразительности ни были доведены гениальными художниками отдельные виды искусства, развившиеся самостоятельно, нельзя рассчитывать, не впадая в противоестественность и несомненные ошибки, создать при таком разобшении видов искусства произведение, которое заменило бы то всесильное произведение, какое возможно было создать, только объединив их².

Мировосприятие Вагнера имеет прямое отношение к обсуждаемому предмету, т.е. переходу в истории. Ведь свое время Вагнер считал кануном великого переворота в истории время, когда общество, достигая пика в развитии ошибочного направления, оказывается перед революцией, радикально изменяющей сложившийся порядок и создающей основу для великих экспериментов в искусстве, в том числе и для экспериментов, касающихся синтеза искусств. Иначе говоря, ситуация синтеза искусств, имевшая место в античности, в будущем может повториться. Революция создает предпосылки для художественного синтеза, а основой последнего будет снова драма, поскольку «каждый отдельный вид искусства может раскрыть себя всему обществу с предельной полнотой лишь в драме, в соединении с остальными видами искусства, ибо цель каждого вида искусства достигается полностью лишь во взаимодействии всех его видов»³.

¹ Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 13.

² Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 506.

³ Там же. С. 237.

Чтобы прокомментировать процесс обособления искусств в истории, необходим широкий культурологический взгляд. В последующих главах мы будем аргументировать положение, согласно которому отмечаемая тенденция обособления искусств означает вовсе не прогресс в истории искусства, а лишь признак функционирования культуры чувственного типа, возникшей в истории еще в эпоху Ренессанса. Но когда фиксируемая тенденция достигает пика, сама эта культура оказывается в кризисе. Поэтому в вагнеровской идее синтеза имеет место пророчество, которое касается уже не только искусства, но и типа новой культуры, все более заставляющей о себе в XX в.

Художественная утопия Вагнера была сочувственно воспринята в начале XX в. в России. В своих суждениях из нее исходили Иванов, Белый, Блок. Во многом от Вагнера, а также от романтиков переходит к символистам и идея особой миссии музыки в искусстве будущего. Однако доказывая, что процесс обособления ставит искусства, в том числе и музыку, перед опасностью деградации, Вагнер все же помещал в центр системы видов искусства драму. В этом проявилась магическая власть античной культуры над гением. Когда русские символисты возвратились к утопии Вагнера, то в вопросе о музыке они были ближе скорее первым романтикам, отдававшим предпочтение именно музыке, а не самому Вагнеру. Так, в расширении сферы влияния музыки (от Бетховена до Вагнера) Белый видел прообраз грандиозного перехода в истории¹.

При обосновании центрального положения музыки в системе видов искусства символисты исходили также из философских теорий Ницше, у которого музыка предстает не только как вид искусства, а как некая витальная стихия или подпочва цивилизации, утрата которой равносильна смерти последней. В соответствии с этой теорией музыка становится выражением оппозиции жизнь—цивилизация, а точнее, одного из элементов этой оппозиции — жизни. Следовательно, символизм использует представления, складывавшиеся в философии жизни на рубеже XIX—XX вв. Для представителей этого философского направления было важно преодолеть негативные свойства культуры, зафиксированные Зиммелем, а позднее Ортегой-и-Гассетом, и пробиться к подпочве культуры, которая у Ницше связана как с музыкой, так и с мифом.

¹ *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 94.

Это ощущал и Блок, задолго до трактата Ортеги-и-Гассета обративший внимание на «восстание масс», которое для него, как и для испанского философа, не представляло лишь иллюстрацией прорыва варварства в цивилизацию, на этот раз внутреннего, осмысляемого в отрицательных, эсхатологических образах. Более того, возрождение духа музыки, о котором грезил Ницше, Блок связывал именно с «восстанием масс», чего никак нельзя ожидать от Ницше, отрицательно оценивавшего именно эту особенность современной ему европейской истории. «Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым этапы гуманизма были так упорно глухи и враждебны, — пишет Блок, — есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных, природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи»¹.

Поэт весьма чувствителен к подпочве цивилизации, к подземным шумам и гулам, исходящим от варварских масс. Иначе говоря, носителем духа музыки как очищающего для цивилизации вихря поэт делает массы. Чем ближе к массовой стихии, тем более музыкальной становится культура. Но это означает и кризис старой цивилизации, до сих пор развивавшейся под воздействием обновления, которое принесли с собой в эпоху Возрождения гуманисты.

Установки символизма, соотносящиеся с авторитетными философскими теориями, а следовательно, свидетельствующие о том, что в них получили отражение определенные объективные процессы, не должны заслонять других закономерностей происходящего на рубеже XIX—XX вв. Происходящий в системе видов искусства сдвиг становится особенно очевидным, если учесть, что XIX в. был веком вербальной культуры, что проявилось в беспрецедентном развитии литературы и прессы. К рубежу XIX—XX вв. можно фиксировать усталость от слова, разочарование в нем, даже недоверие к нему. Лишь на этом фоне понятен прорыв в XX в. визуального начала в формах кино.

Когда Белый в центр системы видов искусства выдвигает музыку, то одним из аргументов, оправдывающим такую операцию, он делает движение («Музыка как чистое движение — вот краеугольный камень нашего понимания»²). Но разве в движении ки-

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 112.

² Белый Андрей. Указ. соч. С. 101.

но уступает, например, музыке? Поэтому в переходную эпоху нужно принимать во внимание не только культивирование музыкальности, но и трансформации, проходящие в других видах искусства.

Если рубеж XIX–XX вв. воспринимать как переходную эпоху, то ее исключительный характер заключается в перевертывании отношений между вербальным и визуальным. Это перевертывание отношений является следствием того, что Лотман называет взрывом и что означает распад картины мира, с помощью которой в культуре осуществляется организация стихии.

Чувствительные к хаосу своего времени символисты не могли не зафиксировать этого перевертывания, ведь в результате происходила активизация подпочвы культуры, к которой они стремились пробиться, и разрушение вербально-семантических уровней, что выражал культурный канон Нового времени с его рационализмом. Поэтому, чтобы освободиться от вербально-семантических форм, они экспериментировали со звуком, ритмом и другими элементами, возвращающими в архаику, снимающими позднейшие наслоения. Уже в символизме происходит открытие того «заумного» языка, который так много будет означать у его противников — футуристов.

Стремясь прорваться к подпочве культуры, символисты реагировали и на то, что происходило в кинематографе, свободном от императивов вербальной и печатной культуры, и в литературе, которая стремилась внутренне перестроиться, учитывая новое требование времени. Так, в этом отношении показателен анализ романов Пшибышевского, форма которых связана с понижением сюжетно-вербального уровня организации и с активизацией иррациональных, подсознательных планов психики¹. Лишь на этом фоне распада картины мира и соответственно иерархии в системе видов искусства становится понятным тяготение символистов к музыке как способу преодоления определяющего воздействия вербального пласта культуры.

Однако чем более реальным становится к рубежу XIX–XX вв. автономизация искусств, тем острее ощущается потребность в их объединении, синтезе. Стремление к такому синтезу оказывается особенно очевидным в переходные эпохи. Это и подтверждают символисты, стремящиеся вернуть историю в те эпохи, когда му-

¹ *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 145.

зыка, слово и актер объединялись в мистерии. Образцом такого синтеза им и в самом деле представлялась античная мистерия. Однако на какой бы основе синтез ни происходил, все же сам он представляет обещание новой картины мира, которая и выступает способом трансформации хаоса в порядок.

2 СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В НАУКЕ И ЕЕ ГЕНЕЗИС. СОЦИОЛОГИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА



Возникновение социально-психологической рефлексии как реакция на распад традиционных обществ

Предложив характеристику принципиально новой культурной ситуации, в которой развивается и функционирует искусство XX в., мы переходим к характеристике специфической методологии, какой является методология социальной психологии, и к содержащемуся в ней потенциалу, что необходимо для познания новой ситуации, в которой оказалось искусство. Чтобы точнее продемонстрировать эффективность социально-психологической парадигмы при изучении искусства, попробуем представить историю становления этой науки, сопровождавшей с XIX в. социальные и художественные процессы. Важно уяснить момент возникновения социальной психологии как научной дисциплины не столько в собственно истории науки, сколько в социальной истории науки. Иначе говоря, необходимо понять, для решения каких практических задач она возникла, как ее представители эти задачи осознавали и решали, какие дискуссии возникали внутри сообщества представляющих эту дисциплину ученых. Но нас также интересует и ее воздействие на искусствоведческую рефлексию. В данном случае заслуживает внимания то обстоятельство, что возникновение этой науки происходит в моменты истории, когда человечество начинает ощущать себя в переходной ситуации. Иначе говоря, суждения, связанные с культурой, оказавшейся в переходной ситуации, что нас интересовало в первой главе, мы попробуем соотнести с историей социальной психологии как науки и с уяснением предмета ее исследования.

Чтобы разобраться в прогрессивных и регрессивных тенденциях истории XX в., необходимо принять во внимание историю возникновения социальной психологии как науки и то, как в

момент своего появления эта наука представляла свой предмет. Хотя первоначальная парадигма этой науки кажется архаичной, сам факт возникновения особого предмета научного исследования свидетельствовал о новых процессах в истории. Между тем история как наука не сразу приняла во внимание социальную психологию. Проявляя интерес к генезису социальной психологии как научному направлению, изучающему массовые движения, Н. Михайловский соотносил ее с уголовным правом, политической экономией, историей. По его мнению, историки далеки от понимания проблематики социальной психологии.

История до сих пор не знает, что такое она сама и в чем ее задача: в беспристрастном ли записывании всего совершившегося, в картинном ли воспроизведении образов и сцен минувшего дня для удовлетворения безразличной любознательности, в извлечении ли практических уроков из исторического опыта, в открытии ли общих или частных законов, подчиняющих исторические явления известной правильности и порядку. Во всяком случае, для уразумения природы массовых движений история представляет до сих пор только гигантский склад материалов¹.

Михайловский упрекает историков, не рассматривающих природу массовых движений, в аристократическом отношении к истории. Однако начиная со второй половины XIX в. указанная проблематика все более и более заинтересовывает исследователей, чему способствует то обстоятельство, что некоторые общества вступают в переходный период. Соответственно ситуация общественной стабильности и равновесия сменяется нестабильностью, неопределенностью и противоречиями, общественный порядок — общественным хаосом или, как выражается Э. Дюркгейм, «социальной аномией», что вызывает к жизни революционные идеи. В такой этап своей истории Запад вступил с конца XVIII в., т.е. с имевшей резонанс во всем мире Французской революции. Происходят эгалитарно-либеральные процессы, получает развитие инакомыслие, провоцирующее взрыв консервативных общественных идей. В обществе возникают оппозиционные идеи по отношению к власти и представления о том, как должна развиваться история.

Переходные периоды демонстрируют дифференциацию социальной организации, дробность, атомизированность, расчленен-

¹ Михайловский Н. Соч. СПб., 1885. Т. 6. Вып. 2. С. 291.

ность на группы, оказывающиеся между собой в конфликтных отношениях. Когда разрушается единая, определяющая сознание и поведение каждого представителя общества картина мира, жизнь вырывается из характерных для более стабильных периодов в истории общества границ. Получают стихийное развитие иррациональные силы. Переставая подчиняться традиционным идеологиям, они демонстрируют непредсказуемое и неконтролируемое развитие. Характерный для обществ, вступивших в период революционных потрясений, взрыв иррационализма в социальном поведении и вызывает к жизни социальную психологию и социально-психологическую парадигму в науке.

В такие периоды политическая жизнь становится интенсивной, прихотливой, она быстро меняется. Изменения затрагивают и художественную жизнь общества. Поведение людей перестает укладываться в принятые в обществе и четко очерченные рамки. Общества вступают в интенсивный творческий период, для которого характерен поиск новых путей и форм развития. Люди перестают следовать нормам и предписаниям, которым следовали предшествующие поколения. На этой почве формируется достигающее к началу XX в. своего апогея критическое отношение к прошлому.

Открытие социальной психологии общественным, а затем и научным сознанием происходит позднее, чем открытие социологии как науки. Чтобы произошло «открытие» общества как такового, закономерностей его развития и природы деятельности его институтов (а в XIX в. это происходит в формах так называемой позитивной философии), необходимо было, чтобы пошатнулся стабильный порядок в социальной истории, а люди поняли, что в мире существуют реальные силы, способные его взорвать. Говоря о причинах возникновения психологии, Д. Тернер показывает, что она формируется как реакция не только на уверенность английских классических экономистов в создании социальной стабилизации с помощью рыночного механизма, но и на вызванные индустриализацией и урбанизацией разрушительные социальные изменения.

||| Столкнувшись в конце XVIII столетия с политической нестабильностью, наиболее остро проявившейся в драматических событиях Французской революции, социальные мыслители Франции уже в начале XIX в. проявили глубокую озабоченность проблемами сохранения социального порядка. Всех их серьезно волновал один и тот же,

|| хотя, возможно, по-разному формулируемый вопрос: «Почему и как возможно существование общества?»¹.

Размышлявший над генезисом гуманитарных наук М. Фуко отмечает, что возникновение каждой науки в истории объясняется тем, что общество сталкивается с какой-то значимой практической проблемой, противоречием или препятствием. Что же касается социологии, то «для того чтобы появилась рефлексия социологического типа, потребовалась, несомненно, та опасность, которая со времени революции повисла над равновесием социальных систем, установленных буржуазией»².

В связи с этим заслуживает критического отношения заявление Ф. Хайека по поводу того, что появление социологии обязано популярности идеи социализма, вызвавшей к жизни иллюзии «социальной инженерии», когда человек ощутил себя способным пренебречь саморазвивающимися структурами и исходя из собственного желания решал, в каком направлении должно развиваться общество. «Сама по себе социология, пожалуй, — пишет Хайек, — может называться наукой социалистической, поскольку ее открыто преподносили как способную создать новый социалистический порядок»³. По сути дела, Хайек улавливает созвучность «проекта модерна» марксизму, ставшему позднее его разновидностью⁴. С утверждениями Хайека трудно согласиться. Первые социологи и прежде всего О. Конт догадывались о последствиях распространения социалистических идей. При этом они выступали не пропагандистами, но, скорее, критиками этих идей. Во всяком случае в системе Конта внимание социализму уделяется, но объясняется оно неприятием этой идеи. Если идея социализма и воздействовала на возникновение социологии как науки, то только как идея, которую важно было подвергнуть критике, чтобы она не способствовала возникновению общественного хаоса.

До недавнего времени в научной литературе по истории социологии как науки не любили признавать, что в первых попытках построения социологического знания многое объясняется несогласием социологов с радикальными социалистическими теориями

¹ Тернер Д. Структура современной социологической теории. М., 1985. С. 42.

² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 440.

³ Хайек Ф. Пагубная самонадеянность. М., 1992. С. 91.

⁴ Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997.

о революционном преобразовании общества. К секретам общественного устройства первые социологи прорывались сквозь ставшими в новое время архаическими теологическими и метафизическими картины мира.

Очищение представлений об обществе от этих «архаизмов» способствовало формированию поверхностных идей о революционном преобразовании общества. Свое происхождение эти идеи ведут от философии Просвещения. Возникающая в европейской истории в постреволюционный период социология своей задачей ставит объяснение того, как можно достигнуть социального порядка и предотвратить хаос. Когда Конт говорит о целесообразности вмешательства в процессы социальной эволюции, он предстает последователем философов-просветителей. Однако это не означает, что основоположник позитивной философии симпатизирует сторонникам революционного переустройства общества, более того, он считает их утопии вредными, а методы разрушительными.

Связь новой науки с революционными эпохами в истории не осталась неосознанной. Конт, идеи которого оказали воздействие на становление социальной психологии¹, выводит потребность в новой науке из задач, поставленных перед обществом революцией. Первый социолог делит революционную историю на два периода — разрушительный и созидательный. На первом этапе социальная наука не нужна, что касается второго, то здесь, отмечает он, действиями людей должна руководить наука².

После того как социальная система оказывается разрушенной, появляется потребность в специальной науке, способной помочь понять механизм установления общественного порядка. «Поэтому понятно, — пишет Конт, — насколько позитивная философия непосредственно вытекает из Французской революции, не говоря уже о том, что далеко не случайно совпадение революции с завершением постройки научного фундамента этой философии»³. Вмешательство социологии в созидание будущего социального строя неизбежно, так как новая власть не справляется с наведением порядка, от чего развивается анархия, возникающая в силу того, что взаимная критика отвлекает различные политиче-

¹ Ярошевский М. История психологии. М., 1976. С. 183.

² Родоначальники позитивизма. Вып. 4: Огюст Конт. СПб., 1912. С. 91.

³ Там же. С. 93.

ские силы от созидательной деятельности, тем более что в ситуации неспособности новых политических сил обеспечить порядок активизируются консервативные силы общества. Указывая на это, Конт выводит социологическую формулу: порядок останется регрессивным до тех пор, пока прогресс носит анархический характер¹.

Признавая прогрессивное значение Французской революции, Конт не приемлет социалистические и коммунистические идеи. По его мнению, коммунизм противоречит социологическим законам и не способствует исцелению общественного недуга². Коммунизм вызывает симпатию благородством вызвавших его к жизни чувств, преследуемые же коммунистами цели можно достичь мягкими и более действенными средствами. При этом Конт полагал, что как утопия коммунизм окажет влияние на устроения в странах, где народ находится в угнетенном состоянии. В целом же, по его мнению, это учение является для общества вредным. Предостеречь народы от коммунизма сможет лишь «позитивная философия», и прежде всего тем, что продемонстрирует превосходство моральных способов совершенствования общества над утопическо-разрушительными.

В отличие от социалистической теории позитивная философия мало озабочена проблемами политической власти. Основное внимание она уделяет духовным процессам в революционных и особенно постреволюционных ситуациях, когда необходимо заниматься созиданием. В связи с этим Конт говорит о «творческом меньшинстве» или художественной элите. По сути дела, он впервые формулирует принципы социологии искусства, уделяя внимание социально-психологическим моментам. Он стремится объяснить, как в общественной и политической жизни происходил процесс активизации потенциала искусства, усматривая в этом не только позитивное начало.

В революционных ситуациях дело доходит до прямого выражения «настоящего поэтического высокомерия»³. Генезис такого высокомерия Конт констатирует еще в эпоху Ренессанса. Дряхлеющая власть оказывается неспособной сдерживать честолюбивые стремления.

¹ Родоначалники позитивизма. С. 99.

² Там же. Вып. 5: Огюст Конт. СПб., 1913. С. 26.

³ Там же. С. 111.

Вследствие этого постоянного разложения социальных принципов наивное восхищение, которым очарованный народ вознаграждал эстетическое вдохновение, вызывало необоснованные политические притязания различных художников и, в особенности, поэтов, их естественных главных представителей. Хотя всякое чисто критическое направление несовместимо с истинной поэзией, тем не менее, новое искусство, начиная с момента его зарождения в XIV в., принимает все более и более деятельное участие в общем разрушении старого режима¹.

Пока способствовавшая революции и оправдывавшая ее философия находилась в стадии становления, участие художников в разрушительной деятельности не могло развернуться в полную силу. Положение меняется лишь в XVIII в., когда «поэтическое честолюбие» достигает крайних форм:

Тогда духовное руководство разрушительным движением все более и более переходит от ученых в собственном смысле слова к чистым литераторам, скорее поэтам, чем философам, но лишенным всякого истинного призвания. Наступление великого кризиса естественным образом позволило этому неопределенному классу извлечь политические выгоды из своего первенствующего положения в революции, которое будет продолжаться до тех пор, пока начнет преобладать направление прямого преобразования общества².

Конт демонстрирует «необузданное высокомерие» поэтов и литераторов и стремится показать их подлинное место в обществе.

Как второстепенные члены интеллектуальной власти поэты могут отдаваться своему действительному призванию, лишь когда они еще решительнее, чем главные члены, отказываются от светского главенства. Философы только не способны действовать, но они могут советовать, между тем как поэты не должны притязать ни на ту, ни на другую роль. Идеализировать и побуждать — такова их двоякая естественная функция, которая может быть надлежащим образом выполнена только при условии исключительного сосредоточения на ней. Эта функция достаточно благородна и достаточно обширна, чтобы поглотить всех предназначенных³.

Поэты не способны быть на уровне позитивной философии. «Заблуждения эстетического самолюбия» могут нанести лишь вред обществу. По убеждению Конта, политическая жизнь гасит и развращает поэтические натуры. Эстетическое самолюбие, не

¹ Родоначалники позитивизма. Вып. 5: Огюст Конт. С. 111.

² Там же.

³ Там же. С. 112.

сдерживаемое разумом, становясь целью существования, способно развращать и самих творцов, и публику. «Оно постепенно свелось бы к доставлению чувственных наслаждений, — пишет он, — или даже к простому усовершенствованию техники, без всякой моральной тенденции. Эстетические наклонности, сдерживаемые надлежащим образом, так усовершенствовали современные нравы, что могут в случае их свободного развития и незаконного господства стать глубоко развращающими»¹.

Констатируя приход на политическую арену поэтов и литераторов, Конт оценивает это как политическую аномалию, представляющую собой характерную черту революционного состояния народа. Поскольку политика, являясь принципиально иной сферой, не соответствует искусству, то успехов в ней могут добиваться лишь посредственностью. Настоящие творцы, увлекаясь политикой, утрачивают способность создавать подлинные ценности, сбивые с толку, они теряют себя и оказывают вредное влияние на общественное настроение. Пытаясь преодолеть эту тенденцию, Конт выдвигает эстетическую формулу «позитивной философии», в которой поэзия находит место рядом с философией и политикой. В новой системе искусство будет находиться в подчиненном положении, осуществляя конструктивные функции.

О том, что участие художников в политических процессах становится актуальной для социологической рефлексии темой, свидетельствуют и суждения на эту тему А. Токвиля. Осмысляя опыт Французской революции, особое внимание он обращает на исключительную роль литераторов в политическом перевороте, что становится решающим в повышении их социального статуса. Токвиль убежден, что ничего подобного в истории не могло быть раньше. Все началось с критики существующего порядка. «Как бы ни расходились они (литераторы. — *Н.Х.*) на остальном своем пути, — пишет Токвиль, — все они держатся этой отправной точки, а именно: все они думают, что на месте многосложных и традиционных обычаев, правящих современным им обществом, следует поставить простые и элементарные правила, почерпнутые в разуме и в естественном праве»². Хотя критика общественного устройства имела место и раньше, но в отличие от XVIII в. она была лишь достоянием узкого круга литераторов. XVIII в. показал, как, выходя

¹ Родоначалники позитивизма. Вып. 5. С. 113.

² Токвиль А. Старый порядок и революция. Пг., 1918. С. 116.

за рамки профессионального сознания, идеи разрушения становятся предметом повседневных дискуссий и митингов праздной толпы. Нигилизм литераторов овладевает массами. Токвиль ставит вопрос: «Каким образом литераторы, не обладавшие ни чинами, ни почетными привилегиями, ни богатством, ни ответственностью, ни властью, сделали фактически главными государственными людьми своего времени, и не только главными, но даже единственными, ибо если другие осуществляли правительственные функции, то авторитетом обладали они одни?»¹.

Философы и литераторы уловили расхождение между новыми потребностями и архаическими общественными институтами. Это стало причиной их неприязни к старине и преданию. Однако их теории относительно общественного устройства были отмечены печатью отвлеченности. Далекая от практики деятельность сделала их нечувствительными к реальным проблемам и путям их разрешения и не позволяла увидеть возникшие вследствие революционных переворотов опасности. Но в силу непрактичности и неосведомленности в вопросах разрешения социальных противоречий они по сравнению с профессиональными политиками обладали большей смелостью в нововведениях и большей уверенностью в индивидуальном разуме. Как утверждает Токвиль, общественное мнение во Франции фактически формировалось литераторами, занявшими места политических вождей. Воображение толпы питалось утопическими созданиями литераторов, она все больше отворачивалась от действительности, «переселяясь» в создаваемое писателями идеальное общество. И то, что политическое воспитание французов происходило исключительно благодаря писателям, стало новым и определившим результаты революции явлением. «Под их (писателей. — *Н.Х.*) продолжительным влиянием, — пишет Токвиль, — не имея других руководителей, среди глубокого неведения практики, вся нация, читая их, в конце концов усвоила себе инстинкты, склад ума, вкусы и даже причуды, свойственные людям пера; так что, когда ей, наконец, пришлось действовать, она перенесла в политику все привычки литературы»².

Такова исключительная роль искусства в жизни общества, ставшая социально-психологическим явлением. Столь огромное

¹ Там же.

² Токвиль А. Старый порядок и революция. С. 122.

доверие толпы к писателям возникло в силу того, что, не имея возможности проявиться в реальности, политическая оппозиция во Франции XVIII в. получила свое выражение в литературе.

Итак, Конт и Токвиль первыми обратили внимание на отношения в переходную эпоху художественного и массового сознания, на особую роль искусства, способного создавать миры, воспринимающиеся контрастом по отношению к самой исторической реальности и выступающие более реальными, чем сама жизнь, что далеко не всегда играло позитивную роль в обществе.

Компенсаторный фактор искусства как следствие нового общества

Представители искусства выступают в революционной ситуации как пассионарные типы, они составляют общность, оппозиционную по отношению к культурным и социальным институтам, препятствующим свободе личности. На всех этапах мировой истории пассионарная общность была нетерпима к традиционной власти и системе социальной организации. Ставший предметом внимания первых социологов распад традиционных общественных организмов важен, однако, с социально-психологической точки зрения, т.е. как исходная точка все более актуализировавшейся на протяжении XIX и XX вв. новой психологии, которая будет уже не только индивидуальной, а психологией народов и масс. Значимыми для нее становятся компенсаторные механизмы, суть которых состоит в восполнении феноменов, исчезающих вместе с распадом традиционных обществ. Традиционное общество, представляя архаическое образование и превращаясь в тормоз общественного развития, умело поддерживало значимый для индивидов социально-психологический фактор, т.е. сплоченность и единение. Распад привычного социального порядка приводил к исчезновению этого психологического, часто неосознаваемого индивидами, но существенного для них фактора, что порождало потребность в его восполнении, часто иллюзорном. Формы такого восполнения чрезвычайно разнообразны. Они касаются не только структур государственности, типов политической партии, но и форм искусства.

В науке фактор социальной сплоченности анализируется в соответствии с разными теоретическими системами. Так, в теории мотивизации человеческого поведения, принадлежащей К. Обуховскому, потребность в сплоченности предстает как потребность в эмоциональном контакте. Определяя потребность как фактор, побуждающий индивида к деятельности, Обуховский показывает, что она актуализируется как следствие нарушения равновесия в деятельности организма и призвана его восстановить. Иначе говоря, эта потребность представляет состояние, в котором недостает чего-то значимого, что требует восполнения. Удовлетворение потребности приводит к разрядке напряжения, к устранению конфликтов и фрустрации.

Ставя вопрос о выявлении генетически первичных потребностей, Обуховский разделяет их на физиологические и ориентировочные. Последние основаны на том, что сохранение равновесия, т.е. правильное реагирование на изменение среды для индивида, возможно лишь при условии, что он понимает ценности, представляющие для него в отдельных проявлениях этой среды. К такому типу потребностей Обуховский относит стремление к познанию непонятных для индивида явлений, регулирование своих действий в соответствии не только с действительностью, но и с эмоциональными установками других, стремление соразмерить ценность своей личности с другими признанными в обществе и в группах ценностями¹.

Потребность в эмоциональном контакте психолог понимает как «созвучие» с эмоциональным состоянием других или эффект так называемой «синтонии». Исследуя потребность в эмоциональном контакте, Обуховский обращается к элементарным его проявлениям, в частности к «стадному стремлению», утасаживающему по мере развития эволюционно высоких психофизиологических механизмов (логического, причинно-следственного мышления, склонности к рефлексии и т.д.). Эмоциональный контакт как внеинтеллектуальное созвучие предполагает существование двусторонней связи, когда индивид чувствует, что является предметом заинтересованности, что чувства других «созвучны» его чувствам. Отсутствие эмоционального контакта порождает чувство потерянности, одиночество, страх. Невозможность по какой-либо причине удовлетворять потребность в эмоциональном контакте приводит к

¹ Обуховский К. Психология влечений человека. М., 1972. С. 121.

деформации личности, комплексу неполноценности, внутренней заторможенности, состояниям психической депрессии, отчаянию, потере интереса к окружающему и, в конечном счете, к психическому расстройству. («Потребность в эмоциональном контакте объясняет обособление и отчуждение поколений, когда молодые объединяются в группы, создают собственные организации»¹.)

Потребность в компенсации чувства сплоченности, исчезнувшего вместе с традиционной структурой общества, начинает проявляться в таком поведении людей, которое не находит разумного и логического объяснения. В итоге отмечаемая потребность формирует в индивидуальном и массовом сознании специфические мифологические системы. В качестве иллюстрации указанного положения обратимся к легенде о Великом инквизиторе Ф. Достоевского, в которой впервые осознана природа социальной психологии распадающихся традиционных обществ и социальная психология нового времени вообще. Достоевский не формулирует подлинную потребность людей в покорности, в отказе от собственного Я и т.д., но логика поведения массы здесь впервые схвачена им во всей ее противоречивости, требующей социально-психологического истолкования. Инквизитор дает анатомию веры, представляя социальным психологом нового типа. С его точки зрения масса, представляя объединение бунтовщиков, все же не способна выносить собственного бунта и потому рано или поздно кончает покорностью («...Между тем, сами же они принесли нам свободу свою и покорно положили к ногам нашим»²). Инквизитор убежден, что масса в принципе не выносит свободы и не способна быть свободной. Выходом из затруднительной ситуации может стать появление вождя («Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, перед кем преклоняться»³). Поклонение вождю должно быть всеобщим, лишь тогда оно принимает экстатические, религиозные формы («Ибо забота этих жалких созданий не в том только состоит, чтобы сыскать то, перед чем мне или другому поклоняться, но чтобы сыскать такое, чтоб и все уверовали в него и преклонялись перед ним, и чтобы непременно всем вместе»⁴).

¹ Обуховский К. Психология влечений человека. М., 1972. С. 177.

² Достоевский Ф. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 9. С. 315.

³ Там же. С. 319.

⁴ Там же.

В XX в. социальная психология явится специфическим фактором значимых процессов истории (вождизма в политике, возвращения к жесткой государственности и т.д.), и обратит на себя пристальное внимания исследователей, в частности Фромма. В своей книге «Бегство от свободы» философ утверждает, что современный человек освободился от характерных для традиционных обществ ограничений, но его мечты о свободе не осуществились, нельзя констатировать полного утверждения личности, проявления всех ее интеллектуальных способностей. Вместо того чтобы породить взлет мысли и творчества, свобода пробудила в человеке чувство бессилия и тревоги¹. Сдерживая развитие личности, традиционное общество вместе с тем осуществляло и позитивные, в частности, социально-психологические функции, во всяком случае обеспечивало столь существенное для общества чувство сплоченности, избавляло от бессилия и тревоги. Новое в истории противоречие социально-психологического плана стало следствием освобождения человеческой личности от различного рода консервативных элементов коллективной жизни и поставило человека перед выбором: «либо избавиться от свободы с помощью новой зависимости, нового подчинения, либо дорасти до полной реализации позитивной свободы, основанной на неповторимости и индивидуальности каждого»².

В начале XX в. Бердяев формулировал: «Человеческая индивидуальность подчиняется коллективам, массам. Образ человека затмевается образом безличного коллектива»³. Философу эта тенденция представлялась объективной и трагической. Однако он ничего не говорит о субъективном переживании этого процесса массами, не обязательно всегда являющемся трагедией. В действительности же растворение личности в безличных коллективах соответствует ее латентной, неосознаваемой потребности. Здесь проявляется не только бездушный бюрократизм, но и предрасположенность самих людей к сплоченности, иллюзию которой создает жесткая власть.

Сейчас в мире все больше утверждается идея свободы. Об этом свидетельствуют успехи демократии. Наблюдаемое же в XX в. «бегство» от свободы — оборотная сторона стремления к ней, и это

¹ Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 8.

² Там же.

³ Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // Н. Бердяев. София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923. С. 39.

свидетельствует о недостаточной готовности и способности реализовать идеалы, родившиеся в сознании лучших представителей человечества. «Человек не в силах вынести, — пишет Фромм, — что он предоставлен собственным силам, что он должен сам придать смысл своей жизни, а не получить его от какой-то высшей силы, поэтому людям нужны идолы и мифы»¹. Эта особенность массового сознания может привести к тяжелым последствиям, проявиться в негативных и регрессивных формах, иррациональных процессах. Чтобы овладеть этими стихиями, Фромм предлагал разрабатывать социальную психологию, позволяющую осознать социально-психологические процессы, их воздействие на жизнь личности, общества, культуры и государства. Исследователь полагает, что некоторые явления в истории и, в частности, тоталитаризм, имеют место не только по вине отдельных политических деятелей. Совершать те или иные поступки или внедрять в общественную жизнь реакционные или лживые идеи им удастся еще и потому, что в массовом сознании существует к этому предрасположенность, делающая эти поступки политических и государственных лидеров возможными.

Собственно, Фромм приходит к тому же выводу, что и первые социологи XIX в. Утверждая, что человек не способен переносить одиночество, изоляцию, отсутствие связи с какими-то ценностями и символами, он повторяет сказанное Дюркгеймом. Испытывая страх перед жизнью, человек стремится избавиться от одиночества и тревоги. Однако полностью освободиться от этих чувств невозможно, поскольку их актуализация сопутствует в XX в. процессам индивидуализации. В новое время человек не способен обойтись без компенсаторных механизмов, с помощью которых он может преодолеть отсутствие сплоченности, чувство тревоги, неуверенности и беспокойства, чему может служить любая общность, в которой изолированный индивид получает возможность раствориться, будь то политическая партия, национальное движение или тоталитарное государство. Такие общности, исключая свободу, личность как нравственное существо, противостоят утверждению индивидуальности и, тем не менее, не оказываются менее притягательными. Х. Арендт доказывает, что растворение в массе может стать привлекательным даже для интеллектуалов: «...высококультурные люди особенно увлекаются массовыми дви-

¹ Фромм Э. Указ. соч. С. 11.

жениями и ... вообще в высшей степени развитой индивидуализм и утонченность не предотвращают, а в действительности иногда поощряют саморастворение в массе, для чего массовые движения создавали все возможности»¹.

|| Став частью силы, которую человек считает непоколебимой, вечной и прекрасной, он становится причастным к ее мощи и славе. Индивид целиком отрекается от себя, отказывается от силы и гордости своего Я, от собственной свободы, но при этом обретает новую уверенность и новую гордость в своей причастности к той силе, к которой теперь может себя причислить².

Таким образом, возникновение социальной психологии как науки явилось во многом следствием необходимости в общественной жизни фактора сплоченности. Присущая не только отдельным индивидам, но группам, субкультурам, этносам и обществам такая потребность возникает как следствие распада традиционных обществ и картин мира. Иначе говоря, рождение социальной психологии как науки — следствие социальной аномии обществ, вступивших в эпоху радикальной переходности.

Открытие социально-психологической проблематики в границах социологии

Обратим внимание на то обстоятельство, что распад традиционных обществ порождает не только социальную психологию, но и еще одну науку — социологию. На первых этапах социально-психологическая рефлексия не успевает обособиться от социологического мышления и от формирования социологии как науки. Об этом свидетельствует социологическая теория Э. Дюркгейма, заслуживающая особого внимания.

Предметом своей рефлексии Дюркгейм сделал отношения между коллективными представлениями и индивидуальными состояниями сознания. Как социолог Дюркгейм исходит из определяющей роли коллективного сознания, которое предшествует индивидуальному и играет в поведении индивида решающую роль.

¹ *Арендт Х.* Массы и тоталитаризм // Вопросы социологии. 1992. Т. 1. № 2. С. 27.

² *Фромм Э.* Указ. соч. С. 135.

Такая жесткость в постановке проблемы была преодолена в поздних социологических парадигмах. Однако традиция Дюркгейма еще долгое время продолжала определять представления об обществе и его отношениях с индивидом.

Внимание к оппозиции коллективного и индивидуального сознаний в XIX в. оправдано ситуацией общественной нестабильности, когда происходит обособление индивида и соответственно его индивидуального сознания от общезначимых норм и ценностей. Это неоднозначный процесс. Если иметь в виду то, что распадающиеся общезначимые ценности — это ценности традиционного и, следовательно, консервативного общества, то такое обособление следует расценивать положительно. С другой стороны, как уже отмечалось, утверждение самооценности индивида может происходить в формах индивидуализма, что связано с анархией, аморализмом и вседозволенностью.

Переходная ситуация заканчивается усвоением новых общезначимых норм и образцов, и жизнь индивида опять подвергается регламентации в соответствии с новыми принципами общественной организации. Предполагается, что новый принцип допускает большую степень свободы, чем это имело место в обществе, порядок которого к этому времени распадается. Однако, как свидетельствует история, переходный период не всегда сменяется более прогрессивной общественной системой. Вопреки убеждениям многих реальность постоянно демонстрировала обратное. Утопический образ лучшего устройства нередко сменялся возникновением гораздо большей тирании, чем традиционное и консервативное общество, а люди добровольно склонялись перед новой жесткой властью, демонстрируя потребность в подчинении, помогающем преодолеть растерянность, тревогу и страх, интенсивность которых в переходный период повышается. В этом смысле логика мысли Великого инквизитора справедлива. Эту истину независимо друг от друга в XIX в. сформулировали Токвиль¹ и К. Леонтьев².

Приход более жесткой власти мотивируется необходимостью противостоять аморализму, вседозволенности и общественному хаосу. В этой ситуации возникает новое соотношение между сознанием и бессознательным. Как показал Фромм, бессознательное в психике человека во многом является «социальным бессоз-

¹ Токвиль А. Старый порядок и революция. Пг., 1918.

² Леонтьев К. Записки отшельника. М., 1992. С. 337.

нательным»¹. В своем развитии общество отдает предпочтение одним идеям, не допуская до уровня сознания другие и вытесняя их в сферу бессознательного. Чувственный мир потенциально более богат, чем это допускает тот или иной тип общества. Согласно Фромму, многие проявления человеческого бытия не имеют обозначения, поскольку общество не допускает их актуализации. В том случае, когда традиционное общество распадается, знаковая система, с помощью которой обозначались те или иные проявления человеческого бытия, перестает определять системы выражения. Поскольку ценность индивидуального бытия повышается, легализуются и сферы его проявления, вытеснявшиеся в бессознательное. Они превращаются в социально значимую реальность. По мере высвобождения бессознательного и вторжения его в социальный мир активизируются и консервативные силы общества, не допускающие проявлений, которые не согласуются с прежними ценностными системами. Конфликт, характерный для идеологии, переходит на уровень психологии.

Вторжение в социальную реальность прежде вытесняемых социальными ценностями проявлений индивидуального поведения и активизация консервативных тенденций общества — важные социально-психологические признаки переходного периода. Однако социальная психология переходного времени ими не исчерпывается. Психология индивида переходного времени демонстрирует свою противоречивость. Процесс индивидуализации или утверждения индивидуальных реальностей как самоценных — процесс позитивный. В то же время он драматичен и способен обернуться многими трагедиями, на что и обращает внимание Дюркгейм в трактате «Самоубийство».

В истории последних столетий Дюркгейм фиксирует оборотную, трагическую сторону прогресса. Функционирование поздних обществ демонстрирует углубляющийся процесс обособления человека от коллективных ценностей, от жестких форм взаимосвязи с коллективами в их традиционном понимании. Чтобы обрести свободу, человек отделяет себя от коллектива, но взваливает на свои плечи бремя, оказывающееся ему не под силу. Отдавая же себя во власть лишаящего его самостоятельности коллектива, человек обретает душевное равновесие и чувство покоя.

Столь знакомая по социально-психологической рефлексии XX в. (в частности, по исследованиям Фромма) идея появляется

¹ Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 336.

уже в социологической системе Дюркгейма, что обязывает историю социальной психологии как науки начинать с изложения системы этого исследователя. Предметом социологии как науки в теории Дюркгейма стали не социальные институты, как это имело место позднее. Дюркгейм отдавал себе отчет в том, что из себя представляют социальные институты и какова их роль в общественном целом. Однако их деятельность он ставил в зависимость от коллективного состояния сознания, тем самым психологизируя социологию. Обратим внимание, в частности, на выявленную Дюркгеймом потребность в компенсаторных механизмах.

Ученый излагает ключевые положения социальной психологии. Начиная исследование, он отмечает, что ни одно общество не может избежать самоубийств, но его причины далеко не прояснены. Сначала Дюркгейм перечисляет возможные причины внесоциального характера данного явления (патология, болезни, безумие, неврастения, алкоголизм и т.д.). Он также ставит его в зависимость от расы, наследственности и национальных особенностей, исследует факторы космические и климатические, а также затрагивает вопрос о подражании и заразительности. Однако не удовлетворяясь внесоциальными факторами, Дюркгейм углубляется в специфически социальные мотивы. Сопоставляя статистику самоубийств в разных странах, он обращает внимание на то, что в протестантских странах процент самоубийств выше, чем в государствах с другими религиозными системами¹. Результат ошеломляющий: оказывается, принадлежность самоубийцы к той или иной религиозной системе — весьма значимый фактор.

Однако Дюркгейм обнаруживает, что дело не в религии как таковой, а в том, каково соотношение в ней индивидуального и коллективного начал. Иначе говоря, он ставит вопрос о социально-психологической природе религии. В самом деле, протестантизм относится к религиозной системе, предполагающей самостоятельность мышления. По мысли социолога, протестантизм обращается к человеческому сознанию даже тогда, «когда призывает разум к слепому подчинению, он сам говорит на “языке разума”»². В этом и заключается, в частности, разница между протестантизмом и католицизмом. Последний не предполагает критического отношения к вере и не допускает творческого вмешательства ин-

¹ Дюркгейм Э. Самоубийство. СПб., 1912. С. 182.

² Там же. С. 206.

дивида в вопросы веры. Протестантизм же является высшим проявлением религиозного индивидуализма. Протестант становится творцом своей веры. Он самостоятелен в толковании Библии и в вопросах веры предоставлен самому себе, а не стоящему над ним духовному авторитету. Способствуя развитию индивидуальной мысли, протестантизм преодолевает зависимость индивида от обычаев и традиций.

Но чем менее верующий ощущает зависимость от обычаев и традиций, тем слабее его чувство солидарности и единения и тем более острым оказывается переживание изолированности и одиночества. Затрагивая вопрос о влиянии на процент самоубийств в иудаизме, Дюркгейм утверждает, что по сравнению с другими вероисповеданиями здесь этот процент минимален. Предоставляя человеку собрание регламентирующих поведение правил и обычаев, иудаизм не предусматривает проявлений индивидуальной воли, но выступает, по Дюркгейму, средством сплоченности общества, предстает социальным институтом, помогающим достичь социального порядка и сформировать определенную социальную психологию.

Ставя вопрос о зависимости самоубийств от уровня образования, Дюркгейм приходит к выводу о росте числа самоубийств в социальных слоях с высоким уровнем образования. Чем сильнее выражена потребность мыслить, тем естественнее проявление критического отношения к традиции. Но утрата связи с традицией опять рождает психологическое противоречие. Пробуждение разума и развитие науки приводит к понижению роли религии и традиций в жизни общества, что способствует увеличению статистики самоубийств. По мнению Дюркгейма, своим благотворным влиянием религия обязана не своей природе, а способности культивировать содействующие солидарности коллективные формы:

Чем больше существует таких коллективных состояний сознаний, чем они сильнее, тем крепче связана религиозная община, тем больше в ней содержится предохраняющих начал. Детали догматов и обрядов в данном случае имеют второстепенное значение. Суть в том, чтобы они по природе своей были способны с достаточной интенсивностью питать коллективную жизнь; и именно потому, что протестантская церковь не так тесно спаяна, как все остальные, она не оказывает на самоубийство такого же умеряющего влияния¹.

¹ Дюркгейм Э. Самоубийство. С. 206.

Социология и социальная психология Дюркгейма — основа для разработки и возникающей со второй половины XIX в. социальной психологии искусства, которая приступает к осмыслению искусства, вооружившись знанием того, что среда, в которой оно возникает, не может без него обойтись и что именно она определяет сущность его латентных функций.

Если религия рассматривается лишь с социально-психологической точки зрения (поскольку для Дюркгейма первостепенным в ней является латентная функция, т.е. способность религии выступать по отношению к личности некой общностью), то и самоубийство рассматривается с этой точки зрения. По мысли Дюркгейма, решающей причиной здесь является ослабление связей личности с коллективом. В данном случае религиозное сообщество выступает в качестве модели более или менее сплоченного общества. Самоубийство Дюркгейм также ставит в зависимость от социальной группы и политического общества. Как и в религии, в этих сферах его интересует связь индивида с коллективом. Чем слабее связь индивида и коллектива, тем больше причин для трагедий. Вывод: «число самоубийств обратно пропорционально степени интеграции тех социальных групп, в которые входит индивид»¹.

Дюркгейм рассматривает общество по типу социальных общностей или коллективов. Степень сплоченности общества, как и составляющих его социальных групп, влияет на сознание и поведение индивидов. В то же время общество для ученого предстает в конкретной форме — это общество второй половины XIX в., общество, в котором традиционные связи разрушены, а социальный порядок поколеблен.

Дюркгейм описывает общественное состояние, когда поведение индивидов не дисциплинировано с помощью образца, а граница между дозволенным и запретным оказывается неустойчивой. В периоды аномии общество раздирается конфликтами. Поскольку в такой ситуации ничто не сдерживает развитие различных сил и не очерчивает границ их проявления, они вступают друг с другом в противоречие. Страсти успокаиваются, лишь наталкиваясь на нравственную силу. Если такой авторитет отсутствует, то состояние конфликта — скрытое или явное — становится хроническим. В такой ситуации единственным правом может быть лишь право

¹ Дюркгейм Э. Указ. соч. С. 266.

сильного. Ощущая разрыв связей с обществом, индивид стремится компенсировать их включением в социальные организации, для которых характерна высокая степень единства и сплоченности.

Выявленный Дюркгеймом механизм позволяет объяснить логику социального функционирования отдельных социальных институтов, в частности искусства. В теории Дюркгейма содержится больше идей о социальной и социально-психологической функции искусства, нежели у специально этим занимающихся социологов более позднего времени. Например, идей, касающихся функций массовых зрелищ, народных гуляний и т.д., восстанавливающих чувство сопричастности коллективу, возвращающих человека в состояние спаянности с толпой. Это ощущение растворенности в толпе во время гладиаторских боев в Риме описал еще Аврелий Августин, отмечавший, что зритель переставал быть человеком, который пришел посмотреть зрелище, и становился «одним из толпы, к которой пришел»¹. Зафиксированную Дюркгеймом особенность на примере притягательности зрелищ проиллюстрирует А. Банфи, для которого зрелищные мероприятия компенсируют распад связей в самом обществе, возвращая индивида в ситуацию первичных связей с коллективом².

Этим механизмом зрелищного общения пользовались диктаторы, преследуя свои честолюбивые замыслы. Без него невозможно понять пафос искусства, имеющего место в эпоху тоталитарного режима, что в яркой форме проявилось в архитектуре и зрелищах. Так, стремление изумить, потрясти, спровоцировать и вызвать восхищение характерно для установок Сталина, проявившихся в архитектуре и в зрелищах. Имея в виду его памятник под Сталинградом, историк пишет: «...Все колоссы древности померкнули перед ним, семидесятиметровым гранитным Вождем»³. Установки власти на восхищение массы с помощью архитектуры проявились в московских высотных зданиях. Утверждают, что Сталин лично вносил изменения в проекты таких домов. Не случайно К. Радек назвал вождя «великим архитектором».

¹ *Аврелий Августин*. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. М., 1991. С. 155.

² *Банфи А.* Философия искусства. М., 1989.

³ *Антонов-Овсеенко А.* Театр Иосифа Сталина // Осмыслить культ Сталина. М., 1989. С. 90.

Не в меньшей мере, чем архитектуру, Сталин любил зрелища. Историки утверждают, что особенно пышным было майское шествие 1935 г. Демонстранты несли тысячи портретов вождя. Ликующие участники праздника утопали в цветах. В июле 1935 г. на Красной площади был организован физкультурный парад. Тысячи пионеров проносили созданный из цветов лозунг «Привет лучшему другу пионеров товарищу Сталину». Этот парад напоминал немецкие образцы – гигантские военные марши со штурмовиками и эсэсовцами. Правда, историки признают, что если там был триумф порядка, силы, власти, то здесь преобладали спорт, веселье, улыбки, дети¹. Особенно зрелищным был 1935 г., когда в Центральном парке культуры и отдыха организовывались массовые карнавалы.

Постреволюционная эпоха наводнена зрелищами. Возникает интерес к зрелищной культуре древних. На V Всероссийском съезде комсомола Н. Бухарин говорит о необходимости организации факельных шествий, аргументируя их гипнотическую притягательность. «...Всякую музыку, шествия, эффекты нужно проповедовать. Это понимала еще католическая церковь»². Теоретики праздничной культуры предлагали учиться у древних. Так, А. Курелла советовал перенять у греков опыт проведения Олимпиад, в которых принимал участие весь город. Правда, при этом возникало одно неудобство: «Мы имеем дело с таким огромным количеством народа, которое еще никогда в истории не участвовало в праздниках»³. Число участников греческих Олимпиад не превышало 10 тыс. человек.

Актуальным было не столько число участников праздника, сколько его социальная функция. Как подчеркивал Бухарин, смысл праздника заключался в единении массы как класса, как следствия противопоставления. Курелла утверждал, что праздник представлял собой смотр сил перед лицом врага. Отсюда обилие таких праздничных фигур, как поп, кулак, бюрократ, буржуй и т.д. По мнению автора, воспевать с помощью праздника свои деяния в Советской России способны меньше, чем изображать врагов. Между тем, как считает автор, из праздника должны быть изгнаны элементы нейтрального карнавала и усилены боевые его элементы («Главная их

¹ Некрич А., Геллер М. Утопия у власти. Франкфурт-на-Майне, 1982. Т. 1. С. 296.

² V Всероссийский съезд РКСМ. Стенографический отчет М.; Л., 1927. С. 128.

³ Курелла А. Какими должны быть наши праздники // Революция и культура. 1928. № 17. С. 51.

цель: дать участникам наглядное представление о величии наших сил и о их боевом настроении»¹). В классификации праздников автор выделяет военные смотры или соревнования (например, гладиаторские игры в Древнем Риме): «Социальное значение и форма этих праздников, меняется вместе с ролью, которую играет вооруженная сила в жизни данного народа. Но во все времена в основе их лежит желание продемонстрировать перед “вождями”, перед всем народом и иногда перед представителями возможных противников мощь военных сил и их готовность к бою»².

Таким образом, ставится акцент на милитаризации праздничной культуры, демонстрирующей принцип разделения мира на «своих» и «чужих». Что касается «своих», то они должны быть представлены во главе с вождем, как это показано в романе Е. Замятина «Мы». Не существует массовых зрелищ без участия в них вождя. Примером этого может служить изображенное Замятиным появление Благодетеля на площади во время массового торжества по случаю «Дня Единомыслия»: «Это с небес нисходил к нам Он — новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий, как Иегова древних. С каждой минутой Он все ближе — и все выше. Навстречу ему миллионы сердец, — и вот уже Он видит нас»³.

Значимость социально-психологических функций искусства периода тоталитаризма, объясняемая специфическими «комплексами» массового сознания, проявляющимися в потребности «бегства» от неуютности и нестабильности существования, позволяет понять особое тяготение этого периода к зрелищам. Их специфическая особенность заключается в воссоздании ситуации общения, при которой индивидуальное Я растворяется в некой коллективной общности. Как утверждает Банфи, зрелище — символ «свободной общественной взаимосвязи», оно позволяет преодолеть изолированность и обособленность людей⁴.

Растворение личности в анонимном коллективе обладает особой притягательностью. В таком общении утрачивается Я человека, угасает и возникающая в силу неуверенности, растерянности и неприспособленности тревога. Зрелище способно формировать иллюзию колоссальной силы, единения массы. Оно провоцирует опьянение от сопричастности ей. Зрелище — это стихия

¹ Курелла А. Указ. соч. С. 52.

² Там же. С. 48.

³ Замятин Е. Мы // Знамя. 1988. № 5. С. 115.

⁴ Банфи А. Указ. соч. С. 66.

проявления авторитарного типа личности, способного ощущать восторг и от величия власти, и от демонстрации крайней покорности перед силой, проявляющейся, в том числе, в отказе от своей индивидуальности и в растворении в массе своего Я. Именно такой психологический тип и преобладал в тоталитарную эпоху. Так, страсть диктаторов к зрелищам проявляется в развитии спорта. Подобно Нерону, диктаторы равнодушны к успехам спортсменов и предрасположены к организации спортивных соревнований. В 1937 г. при обсуждении проекта Большого стадиона в Берлине Гитлер заявил, что отныне только Германия будет страной Олимпийских игр. Диктатор ощутил осмысленную Х. Ортегой-и-Гассетом психологию века:

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных развлечений, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубокомыслии их заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела — это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости¹.

Однако спорт привлекает диктаторов не только зрелищностью, которая эффективно воздействует на инстинкты массы, но и возможностями культивировать социально-психологический тип личности, способный адаптироваться к милитаризованным ценностям. В Германии конца 1920-х гг. культ стройного, физически ловкого человека превращается в массовое явление. Спорт культивирует образ человека с развитой мускулатурой. Его демонстрировал бегун, пловец, меткий стрелок, охотник, вообще «ловкий и гибкий молодец», «берущий различные препятствия»². Речь идет не просто о спортсмене, а идеале свободного человека, т.е. воине, который способен противостоять внешним и внутренним врагам.

В возникшем позднее жанре «антиутопии» — реакции на утопизм как выражении образа жизни в тоталитарном государстве — эта спортивность молодого человека подверглась критике. Герой Дж. Оруэлла размышляет: если не вглядываться в жизнь, то можно

¹ Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. М., 1980. С. 152.

² Луппол И. Лики Европы // Революция и культура. 1927. № 1. С. 69.

поверить, что в ней преобладает «предписанный партией идеальный тип: высокие мускулистые юноши и пышногрудые девы, светловолосые, беззаботные, загорелые, жизнерадостные»¹. Образ идеального типа личности легко узнать на полотнах А. Дейнеки («Вратарь», 1934; «Игра в мяч», 1932). Культ спорта получил отражение в советской живописи и скульптуре. Массовые физкультурные парады на улицах и полях запечатлены в пятичастной композиции «День Конституции» С. Лучишкина (1932).

Спортивные игры выражали настроения века молодости, которое улавливалось не только в России или Германии, но и в Америке. Б. Пильняк свидетельствовал: возникает впечатление, что в этой стране нет традиций, кроме одной — традиции молодости. По его мнению, все американцы — спортсмены. Например, студентов обычно спрашивают не о том, на каком они факультете учатся, а о том, в какой команде играют².

В 1920-х гг. в Германии выходили фильмы, пропагандировавшие идею «возрождения человеческого рода». В них не просто пропагандировались ритмическая гимнастика, спорт и атлетика, но воскрешалась атмосфера римских терм и древнегреческих гимнасий, а молодые люди представляли «современниками Перикла»³. Культ спорта постепенно перерастал в культ войны. В 1930-е гг. эти образы будет воспроизводить любимый скульптор фюрера А. Брекер. Десятки его бронзовых гигантов — атлетов украсят комплекс Олимпийского стадиона. С помощью скульптуры будут тиражировать тип милитаризованного «сверхчеловека». В 1937 г. Гитлер скажет: «Сегодня время работает на новый человеческий тип. Невероятное усилие должно быть сделано нами во всех областях жизни, чтобы поднять народ, чтобы наши мужчины, мальчики и юноши, девушки и женщины становились здоровее, сильнее и прекраснее... Никогда еще человечество наружностью и в ощущении не стояло так близко к античности, как сейчас»⁴.

Было бы наивно объявлять культ спортсмена исключительно проявлением фашистской идеологии. Мода на спорт как одно из проявлений культуры возникает в начале XX в. и получает развитие в разных странах. Это тяготение к античности было

¹ Оруэлл Дж. 1984 // Новый мир. 1989. № 2. С. 155.

² Пильняк Б. О-кэй, американский роман. М., 1933. С. 53.

³ Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 145.

⁴ Маркин Ю. Искусство Третьего рейха // Декоративное искусство СССР. 1989. № 3. С. 36.

характерно и для России. Здесь его начали возрождать еще в начале XX в., что породило много споров и дискуссий. Начиная с 1930-х гг. образ стройного, здорового тела здесь тиражировался в виде гипсовых скульптур в парках и на стадионах. Этот признак культуры начала века возникает в силу общего тяготения к античности. Так, давая характеристику русского ренессанса начала века, Н. Бердяев пишет: «Но был сильный элемент языческого возрождения, дух эллинский был сильнее библейского мессианского духа»¹.

В античных утопиях идеальное государство предстает государством юных. Счастливый остров — всегда остров молодости. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в социалистической утопии идеальное государство связано с культом молодости. Культ спортсмена выражает признак всякой утопии. Воспетый футуристами культ физической силы и мощи, тела и чувственности выражал иную сторону XX в., нежели связанный с религиозными и философскими исканиями духовный «ренессанс». Достаточно открыть журналы, пропагандирующие в России спорт, чтобы убедиться, что культ спортсмена в начале века соответствовал устойчивым настроениям. Так, некий журналист доказывал, что культура тела, характерная для античности, возрождается во всем мире².

Стремление найти с помощью античности новый стиль разжигало воображение деятелей театра. «Прошли столетия, в нашей жизни появились не только те “сельфакторы, железные дороги, локомотивы и электрический телеграф”, о которых упоминает Маркс, говоря об античном искусстве, — писал режиссер С. Радлов, — но и сверхмощные автомобили, танки, аэропланы, дирижабли и стратостаты, а все еще наша творческая мысль, как к прозрачному источнику вечно свежей и кристально-чистой воды, обращается к античной Греции»³. Утверждая, что обращение отечественных архитекторов к грекам, римлянам, Ренессансу открывает эпоху «советского ренессанса античности», Радлов констатирует неудачи с театральными постановками Шекспира, Еврипида и Софокла. Между тем, по его мнению, важно возродить атмосфе-

¹ Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). Париж, 1949. С. 175.

² Геркулес. 1916. № 23. С. 6.

³ Радлов С. О прошлом и будущем искусства массовых постановок // Советский театр. 1936. № 7. С. 19.

ру античного театрального представления как объединяющего десятки тысяч людей в массовом празднестве.

В 1930-е гг. практику античности развивает не столько театр, сколько спортивные зрелища, собирающие множество зрителей, несопоставимое с числом посетителей театров в Афинах и Мегалополе. По мнению Радлова, перспективы развития античных зрелищ огромны. В частности, он описывает представление, посвященное XVI съезду партии, с участием воинских частей, прожекторами, фейерверками, грузовиками, катерами, факелами, миноносцами, эскадронами кавалерии, чучелами врагов и т.д.

Связанные с монументальной архитектурой традиционные зрелища задают тон в театре и кино. В кино всячески поощряется гигантомания. Так, в 1937 г. В. Вишневский обрушивался на камерные проявления в кино («Тринадцать» М. Ромма, «Семеро смелых» С. Герасимова и т.д.), призывая к созданию монументального, героического стиля. Как и некоторые архитекторы того времени, он ориентируется на монументальное искусство прошлого: «Монументы Египта, Греции и Рима и по сей день являются выразительными, величественными произведения искусства»¹.

Эффект преодоления индивидуальной психологии в толпе и вызвал к жизни специальную науку, называемую, например, С. Сигеле «коллективной психологией». Разводя коллективную и индивидуальную психологию, а кроме того, коллективную психологию и социологию, Сигеле писал: «Коллективная психология, таким образом, имеет совершенно особое поле исследования и идет противоположными путями в своем развитии, чем социология; она распространяется там, где социология отстывает, и законы ее начинают царствовать там, где господство социологии прекращается»². Исследователь пытается показать, что предметом коллективной психологии является поведение в залах суда, на заседаниях парламентов, на съездах, в театрах, толпе и т.д. Однако не обращаясь к социологии, объяснить поведение личности в толпе трудно. Образование толпы и поведение в ней людей может быть объяснено лишь в том случае, если иметь представление о социальном фоне. Коллективное поведение часто, как мы это уже

¹ Вишневский В. Статьи, дневники, письма о литературе и искусстве. М., 1961. С. 20.

² Сигеле С. Преступная толпа. Опыт коллективной психологии. СПб., 1896. С. 19.

отмечали, имеет компенсаторное значение, становясь понятным лишь на фоне общей социальной ситуации.

После приведенных фактов из истории культуры истекшего столетия становится очевидным, что методология Дюркгейма для изучения некоторых проявлений искусства была плодотворной, особенно если учитывать, что она открывала смысл компенсаторных факторов в деятельности разных социальных институтов. Имея в виду развитие цивилизации, Дюркгейм говорил, что избыток активности утомляет и делает нервную систему утонченной, а потому последняя вызывает к жизни потребность в пропорциональных потерям возмещениях. Поэтому наносимые цивилизацией потери возмещают возникающими благами¹. Пытаясь осознать картину переходного состояния, в котором оказался современный мир, Дюркгейм пишет:

Наша вера поколеблена; традиция потеряла свою власть; индивидуальное суждение освободилось от коллективного. Но, с другой стороны, у функций, разъединившихся в ходе переворота, еще не было времени для взаимного приспособления, новая жизнь, как бы сразу вырвавшаяся наружу, еще не смогла полностью организовать, причем организовать прежде всего так, чтобы удовлетворить потребность в справедливости, овладевшую нашими сердцами².

Социолог демонстрирует благоприятную для возникновения некоторых явлений культуры и объяснения их социальных функций ситуацию. Определяющее значение социального контекста Дюркгейм демонстрирует на примере сопоставления различных общественных структур. Так, самоубийство — проявление не только индивидуализма или следствие ослабления связей индивида с обществом. В поле его внимания и другой тип самоубийства, порожденный жесткими отношениями индивида и общества, иначе говоря, поглощенностью индивида обществом. «Когда человек отделился от общества, — пишет Дюркгейм, — то в нем легко зарождается мысль покончить с собой; то же самое происходит с ним и в том случае, когда общественность вполне и без остатка поглощает его индивидуальность»³. Это часто происходит в формах героического самопожертвования. Здесь человек легко жертвует своей жизнью во имя долга, идеала, социального инте-

¹ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. М., 1991. С. 315.

² Там же. С. 379.

³ Дюркгейм Э. Самоубийство. С. 278.

реса. Подобное отношение к смерти характеризует не только индивида, но и общество, в котором жизнь индивида не имеет ценности. Подобное обесценивание жизни отдельной личности свидетельствует о ее растворении в группе или в коллективе, что в начале XX в. зафиксировано Бердяевым¹. В этом случае индивид является лишь частью целого, он неотделим от этого целого.

В такой ситуации можно констатировать уже не развитие индивидуализма, а недостаточное его развитие. Это пример абсолютной зависимости индивида от общества, контролирующего все его действия и мысли. Если в первом случае самоубийство возникает потому, что люди не видят смысла в жизни, то во втором оно — следствие того, что смысл жизни индивид видит вне его самого, точнее, он не имеет личностного оправдания. В этом случае Я индивида не принадлежит ему самому. Его действиями руководит общественное мнение. Он легко приносит свою жизнь в жертву, если этот его поступок одобряется другими. К тому же готовность принести себя в жертву общество рассматривает как исполнение долга. Такие общества являются безличными. Ссылаясь на существовавшие в прошлом общественные системы, для которых эта особенность характерна, Дюркгейм показывает, что примером такой социальной организации в современных обществах является армия, поскольку склонность военных к самоубийству выше, чем это имеет место в среде гражданского населения.

Причиной самоубийства в армии является требование безличности, сопровождающее профессиональную психологию военного. Дух военной дисциплины требует от солдата низкой оценки своей жизни, которую он обязан беспрекословно принести в жертву по первому требованию начальства. Чтобы быть к этому готовым, необходимо несовместимое с духом современных обществ полное духовное самоотрицание. Для того чтобы выжить, солдату необходимо слабое сознание своей индивидуальности. В конечном счете идеальным военным становится тот, кто готов к самоотречению, к пассивному повиновению, а не к проявлению инициативы. То, что было легко достижимо в древних обществах, когда личность была полностью зависима от племени и себе не принадлежала, становится драматичным на поздних этапах истории. Если индивид не дорожит своей жизнью, он го-

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. 1923. № 1. С. 39.

тов принести в жертву и жизнь других людей. И наоборот, там, где человек высоко ценит свою индивидуальность, он уважает и ценит жизнь других.

Имея в виду общества, в которых коллективные состояния сознания вытесняют индивидуальные, Дюркгейм предостерегает от их негативного воздействия на личность, в которой не все общественные настроения интернализированы: «В каждом из нас, сказали бы мы, есть два сознания: одно, общее нам со всей нашей группой, которое, следовательно, представляет собой не нас самих, а общество, живущее и действующее в нас; другое, наоборот, представляет собой то, что в нас есть личного и отличного, что делает из нас индивида»¹. В периоды, когда общественная солидарность достигает апогея, значение индивидуального ослабевает. В этом случае коллективное сознание совпадает с индивидуальным, наша личность нейтрализуется, исчезает, а индивиды образуют коллективное существо, во власти которого они находятся. По мнению Дюркгейма, нормой является такое состояние, когда коллективное сознание не истощая индивидуальное, оставляет возможность для проявлений последнего.

Ставя общество в зависимость от коллективного сознания, Дюркгейм получает возможность и социально-психологического осмысления государства как социального института. Государство имеет связь скорее с коллективным, нежели с индивидуальным сознанием. Как индивидуальная психологическая реальность коллективное представление — основа для авторитета государства. Правда, ученый допускает возможную опасность развития государства, когда оно становится самоцелью, автономизируется². Он констатирует возрастающую зависимость от государства и, как его соотечественник Конт, констатирует опасность коммунизма, обращая внимание на то, что в нем с достижением крайней сплоченности реализуется поглощение индивида группой и обществом³. Иначе говоря, коммунизм способен вызвать к жизни общества, организованные по типу армии. Поскольку индивиды здесь превращаются в простую принадлежность коллективного типа, они становятся винтиками.

Дюркгейм формулирует и актуальный для XX в. вопрос о поражении централизованной власти коллективным сознанием. Воз-

¹ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. С. 126.

² Там же. С. 85.

³ Там же. С. 171.

никновение высокого авторитета управляющей власти в обществах, понижающих индивидуальное сознание, обязано не объективной потребности в жесткой системе управления, а коллективному состоянию сознания, точнее, перевесу этого сознания по сравнению с индивидуальным¹. Вызывая к жизни институт централизованной власти, коллективное сознание становится более сильным и агрессивным по отношению к индивидам.

Дюркгейм ставит вопрос о соотношении объемов коллективного и индивидуального сознания в истории. Согласно его точке зрения, по мере приближения к современности объем коллективного сознания уменьшается, а индивидуального увеличивается. Это изменение соотношений объемов коллективной традиции и индивидуального начала способствовало развитию эстетического и художественного сознания. Понижение роли традиции в общественной жизни означает понижение роли религии. Не случайно имея в виду античность, Дюркгейм говорит: для того чтобы там могла возникнуть и развиваться философия, необходимо, чтобы традиционные верования отступили перед свободной мыслью индивида². Эту закономерность социолог обнаруживает в современности, утверждая, что религия охватывает меньшую часть социальной жизни. Политические, экономические и научные институты обособляются от религии, приобретая более светский характер. Положение религии показательно для состояния общества, оно свидетельствует, что число имеющих коллективную основу верований и чувств уменьшается. В зависимости от общезначимости той или иной социальной идеи ставится характер отношения к ней, способного в иных случаях приобретать религиозное значение. В частности, для Дюркгейма показателем иссякания коллективных представлений является сужение фольклорного сознания. Дюркгейм выводит формулу перманентного иссякания в поздней истории силы, интенсивности и объема коллективного сознания, что приводит к важным последствиям.

Чем менее выраженным является коллективное состояние сознания, тем больше свободы для нововведений и изменений. Над индивидом такие состояния имеют особую власть еще и потому, что они — результат деятельности предшествующих поколений, наследие определяющего настоящее прошлое. Авторитет коллективного сознания освящен авторитетом традиции и обычая. Тем

¹ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. С. 173.

² Дюркгейм Э. Там же. С. 155.

не менее в поздней истории разворачиваются процессы, способствующие размыванию устоев коллективного образа жизни, и прежде всего процессы урбанизации и миграции. Разрыв между поколениями, отделение младших поколений от старших, отрыв первых от среды, в которой существовали отцы и деды, — все это разлагает власть коллективных ценностей. Распаду этих ценностей во многом способствует рост городов. Новые поколения избавляются от жесткого давления старших и от авторитета традиций. В больших городах ослабляется столь активный в деревне социальный контроль и давление коллективного сознания, predisposed к тому, чтобы в любом проявлении живой мысли индивида усмотреть инакомыслие и осудить его.

Ставя вопрос о соотношении коллективного и индивидуального состояния сознаний, Дюркгейм предстает социальным психологом, поскольку это соотношение социального психолога не может не интересовать. Социологом же Дюркгейм оказывается потому, что в его теоретической системе коллективное начало предстает синонимом социального, оказываясь по отношению к индивидуальному сознанию определяющим¹. Поскольку коллективное сознание в истории является определяющим, оно и превращается в объект социологии. Для коллективного состояния сознания характерна самостоятельность по отношению к фактам индивидуального сознания. «Коллективные наклонности имеют, — пишет он, — свое особенное бытие; это — силы, настолько же реальные, насколько реальны силы космические, хотя они различной природы; они влияют на индивида также извне, хотя это совершается иными путями»². Иными словами, определяющие поведение человека силы — это силы, находящиеся вне индивидов. Их содержание — моральные предписания, а следовательно, и социальные нормы.

Если определять социологию как науку, то ее предметом следует считать не исследуемый другими науками мир коллективных ценностей. Если социальное является в то же время и коллективным, то общество — это не только реальность индивидов. Общество порождает явления, отличные от имеющих место в отдельных сознаниях. Следовательно, в этом смысле «они являются внешними по отношению к индивидуальным сознаниям, рассматривае-

¹ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. С. 80.

² Дюркгейм Э. Самоубийство. С. 419.

мым как таковые, точно так же, как отличительные признаки жизни являются внешними по отношению к минеральным веществам, составляющим живое существо»¹. С этой точки зрения общество — не просто сумма представляющих его индивидов, а качественно новое, надындивидуальное образование. Оно и является предметом социологии как науки. Противопоставляя коллективные представления индивидуальным и обосновывая предмет социологии исходя из коллективных представлений как самостоятельной реальности, Дюркгейм утверждает, что эти последние имеют принципиально иную природу, чем индивидуальные представления. В доказательство этой мысли он ссылается на религию, возникающую, по его мнению, лишь там, где существует коллективная организация. Она представляет мысленную проекцию коллективной реальности особого рода в обществе, состоящем из индивидов, но представляющем нечто, не сводящееся к их сумме: «Никогда индивид, который знал бы только самого себя и физическую вселенную, не мог бы подняться до мысли о силах, бесконечно превосходящих его и все, что его окружает»². Для него религия представляет обозначающую общество как коллективную реальность систему символов. Если бы индивидуальные сознания не соединились в единое целое, такая коллективная реальность не возникла бы. При этом социальные состояния не только не отличаются от индивидуальных, но возникают вне самих индивидов.

Абсолютизируя коллективные состояния и их первостепенность по отношению к индивидуальным, Дюркгейм демонстрирует диалектику отношений между обществом и индивидом. «Поскольку мы сливаемся с группой и не можем избежать ее влияния; но с другой стороны, поскольку мы обладаем индивидуальностью, отличающей нас от нее, мы оказываем ей сопротивление и стремимся уклониться от ее влияния»³. Несмотря на сопротивление индивидов, коллективные представления глубоко проникают в их сознание, начиная функционировать подобно инстинкту. Дюркгейм показывает, что множество идейных, моральных и т.д. социальных представлений не всегда глубоко проникают в психику индивидов, оставаясь внешней реальностью. «Но большинство

¹ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. С. 399.

² Дюркгейм Э. Самоубийство. С. 424.

³ Там же. С. 434.

социальных течений, — пишет он, — или слишком слабо, или соприкасается с ними слишком отдаленно для того, чтобы пустить в наше сознание глубокие корни; поэтому воздействие их очень поверхностно. Следовательно, они почти целиком остаются вне нас»¹.

Сопоставляя коллективное и индивидуальное состояния сознания, Дюркгейм получает возможность выявить значимый признак общественного сознания XIX в., заключающийся в том, что в переживающих период нестабильности общества происходит процесс обособления индивидуального сознания. Сколь драматическим этот процесс является для индивида, Дюркгейм показал, представив анализ статистики самоубийств. Процесс индивидуализации, точкой отправления которого явился распад традиционных обществ, оказывается не только позитивным. Он имеет социально-психологические последствия. Выходом из этого противоречия может быть лишь сплоченность нового общества, достигаемая, правда, иными, чем это имело место в традиционных культурах, средствами.

Нужно, чтобы он (индивид. — *Н.Х.*) сильнее чувствовал свою солидарность с коллективным существом, которое предшествует ему по времени, которое переживет его, которое окружает его со всех сторон. При этом условии он перестанет искать в себе самом единственную цель своей деятельности и, поняв, что он орудие для достижения цели, которая лежит выше его, он поймет также, что он имеет известное значение. Жизнь снова приобретет смысл в его глазах, потому что она вновь найдет свою естественную цель и свое естественное направление².

Для Дюркгейма как социолога преодоление такого состояния связывается с преодолением социальной аномии и с установлением социального порядка. При этом важно понять, какую роль в этом преодолении играют социальные институты, в частности искусство. «Патриарх» социологии продемонстрировал общий механизм связей между индивидом и обществом, ставший основой для исследования конкретных институтов общества (культуры, власти, религии, искусства и т.д.). Так, на фоне рефлексии Дюркгейма и его концепции социальной аномии в переходную эпоху нам становится более понятной актуальность социально-психологической рефлексии.

¹ Дюркгейм Э. Самоубийство. С. 435.

² Там же. С. 516.

Компенсаторные формы общения в художественных и нехудожественных сферах

Представление о компенсаторном механизме, связанном с утратой коллективных связей, было бы неполным, если не обратить внимание на еще одну его форму. Как вытекает из предыдущих суждений, чем больше индивид ощущает недостаток социальной сплоченности, тем интенсивней он пытается ее компенсировать. Так, чем больше с конца XIX в. обращает на себя внимание социальная аномия, тем сильнее люди интересуются планетарными процессами, стремясь обрести единство в планетарном масштабе и осознать человечество как единое целое. В зависимости от этого оказалось стремление рассматривать историю не как региональную, а как всемирную. По мнению Коллингвуда, импульс к упорядочиванию всей истории в рамках единой схемы стал ощущаться лишь в XIX в.¹ В этом нельзя не усмотреть компенсаторного фактора. В зависимости от него оказалась и значимость идеи «ноосферы» или восхождения человечества на качественно новый уровень жизни, когда с помощью науки и культуры человек охватывает всю верхнюю оболочку планеты.

Процесс движения человечества к единению зафиксирован Соловьевым, констатирующим, что культурное человечество становится всем человечеством:

В настоящее время огромное большинство населения земного шара составляет одно реально связанное тело, солидарное (если еще пока не нравственно, то уже физически) в своих частях. Эта солидарность обнаруживается именно в той сфере, из которой никто выйти не может, в сфере экономической: какой-нибудь промышленный кризис в Нью-Йорке чувствительно отражается сразу в Москве и Калькутте².

Процесс планетаризации сознания человека XX в. происходит на стадии развитого капитализма. Ф. Хайек показал, как этому сознанию способствовало развитие рынка, когда средневековые традиции уступили место развитию частной инициативы, а человек получил возможность быть свободным от жестких связей с другими. В то же время возникает чувство бессилия и одиночества, незащищенности и страха. Ощутить эту социально-психологи-

¹ Коллингвуд Р. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 251.

² Соловьев В. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 475.

ческую атмосферу позволяет искусство. В качестве примера Э. Фромм приводит популярность мультфильмов о Микки Маусе, в которых варьируется один мотив — крошечного и слабого преследует сильное и огромное, способное лишить жизни существо. «Люди не стали бы постоянно смотреть одно и то же, — пишет Фромм, — пусть и в разных вариантах, если бы этот сюжет не затрагивал чего-то очень близкого их собственной эмоциональной жизни»¹. Это мировосприятие является и ключом к творчеству Ч. Чаплина.

По мнению В. Вернадского, лишь в настоящее время человек осознает, что он является жителем планеты и должен мыслить и действовать по-новому, не только как представитель рода или государства и не только как отдельная личность, а именно как представитель планеты. Этому способствуют успехи техники передвижения, возможность мгновенной передачи мысли, ее одновременное обсуждение в разных точках планеты. Хотя единство человечества может осознаваться, тем не менее движение к нему стихийно, бессознательно, а главное, не зависит от индивидуальной воли.

«Жизнь человечества при всей ее разнородности, — пишет Вернадский, — стала неделимой, единой. Событие, происшедшее в захолустном уголке любой точки, любого континента или океана, отражается и имеет следствия — большие и малые — в ряде других мест, всюду на поверхности земли. Телеграф, телефон, радио, аэропланы, аэростаты охватили весь земной шар»². Идея единства человечества вышла за пределы индивидуального сознания лишь в наше время, перестав быть результатом озарения или интуиции гения, превратившись в двигатель жизни масс и государства.

Планетарные измерения коллективного можно фиксировать в иных длительностях времени, чем это принято в социологических картинах мира. Социальное время — одно из значимых измерений времени, но оно еще не определяет всей сложности временных признаков бытия и его связей с различными стихиями. П. Тейяр де Шарден утверждает, что проявления космической энергии на Земле происходят в иных ритмах, чем другие процессы. Настоящее поколение способно пребывать в иллюзии, что

¹ Фромм Э. Бегство от свободы. С. 117.

² Вернадский В. Размышления натуралиста. М., 1977. Кн. 2. С. 23.

никакой другой истории жизни на Земле, кроме истории, развивающейся в социальных формах, не существует¹. Будущим поколениям выпадет открыть и осознать иные измерения человеческого бытия, чем те, что используются исключительно социологическими способами.

Эту мысль пытается развить Вернадский, сопоставляющий геологические и исторические длительности. Геологическое время несопоставимо с историческим временем, оно происходит в иных протяженностях². Попытка вывести определенные процессы за время истории характерна для К. Ясперса. Ставя вопрос о закономерностях возникновения и функционирования «осевого» времени истории (а его возникновение философ датирует около 500 г. до н.э.) и связывая его с переходом от мифологической эпохи к эпохе рациональности и развития индивидуальности, некоторые процессы истории Ясперс пытается объяснить с помощью обращения к доистории, к периоду, предшествовавшему «осевому» времени. В связи с этим он ставит вопрос о соотношении биологического и исторического развития человека. Если для исторического развития характерна лишь передача опыта, то для биологического главное — создание наследуемых свойств³. «Наши подсознательные влечения, склонности, — пишет Ясперс, — уходят своими корнями в биологические пласты и могут подчас ощущаться как нечто чуждое, пугающее нас»⁴. Следовательно, содержанием открытого в начале XX в. бессознательного является доистория. Что же касается истории, то ее можно уподобить тонкой, способной разрушаться оболочке над кратером вулкана. Если ставить вопрос о причинах и последствиях такого разрушения, то это приводит к необходимости более глубокого проникновения в доисторию как фундамент человеческого бытия. По мысли Ясперса, именно в доистории произошло нечто такое, что предредило последующее развитие человечества.

О том, как преодолевалась социологизация отношений между коллективными и индивидуальными сознаниями, свидетельствует последующая революция в научном сознании, возникновение в науке исторической, культурологической и планетарной па-

¹ *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 87.

² *Вернадский В.* Указ. соч. С. 42.

³ *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 62.

⁴ Там же. С. 64.

радиgm. Чтобы проследить логику смены парадигм, обратимся к Тейяру де Шардену, в поле зрения которого попадает привлекавшая Дюркгейма тенденция индивидуализации жизни, когда, обособляясь, индивид начинает жить для себя, тенденция прогресса путем обособления¹. Фиксируя этот процесс, Тейяр де Шарден, однако, не придерживался той точки зрения, что он исчерпывает всю сложность исторической эволюции. Более того, параллельно данному процессу он обнаруживает процесс конвергенции. По его мнению, дивергенция уступает место конвергенции рас, народов, наций, групп и индивидов². Тейяр де Шарден обращает внимание на равновесие индивидуальных и коллективных сил рассеивания и замену последнего объединением.

В настоящее время вся совокупность мыслящих сил и единиц вовлечена во всеобщее объединение посредством совместных действий внешней и внутренней сторон Земли, все части человечества проникают друг в друга и сплавиваются на наших глазах в единый блок вопреки тенденции этих частей к разъединению и соразмерно ей; все это совершенно естественно, если уметь видеть в этом высшую точку организации космического процесса, неизменного со времени тех далеких эпох, когда наша планета была молодой³.

В связи с процессом конвергенции Тейяр де Шарден говорит о происходящей на Земле гигантской операции или мегасинтезе, подчиняющем себе индивидуальные и коллективные процессы. В свете этого мегасинтеза эгоцентрический идеал будущего с его принципом «каждый за себя» выражает лишь один из моментов истории. Собственно, Тейяр де Шарден по-своему повторяет открытый еще в XIX в. Л. Толстым закон. Европейской и, следовательно, индивидуалистической точке зрения на историю писатель противопоставляет восточную точку зрения. Как утверждал Толстой, воля исторического героя не только не руководит действиями масс, но сама руководима. Он полагал, что такие причины можно обнаружить лишь в том случае, если абстрагироваться от воли одного человека. Например, такой причины не знал Наполеон как герой индивидуалистической истории, но она была постигнута Кутузовым. Поэтому-то он и не спешит утвердить свою индивидуальную волю. Толстой призывает: «Для изучения законов

¹ Тейяр де Шарден П. Указ. соч. С. 189.

² Там же. С. 193.

³ Там же.

истории должно изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно-малые элементы, которые руководят массами»¹. Проявлением мегасинтеза является утверждение единства человечества.

Не правда ли, возникает, если можно так выразиться, великое тело со своими планами, своей нервной системой, своими воспринимающими центрами, своей памятью, телом того великого существа, которое должно было прийти, чтобы удовлетворить стремления, порожденные в мыслящем человеке недавно приобретенным сознанием своей солидарности и ответственности за целое, находящееся в состоянии эволюции?»²

Обращая внимание на иные измерения коллективного, Тейяр де Шарден выводит дюркгеймовскую оппозицию из-под власти социологизма второй половины XIX в., обнаруживая, что процесс индивидуализации блокируется прямо противоположным, подводящим к выводу о том, что не существует эволюции без объединения с другими людьми. Этот планетарный процесс фиксировал еще М. Нордау. Так, имея в виду возрастающее число контактов человека со всей планетой, он пишет:

Любой провинциал теперь обладает более широким географическим кругозором, более многочисленными и развитыми духовными интересами, чем сто лет тому назад первый министр маленького или даже среднего государства; если он читает только свою газету, и если это даже безобиднейший местный листок, он, хотя и не принимает активного и решающего участия в тысяче событий, совершающихся на всех пунктах земного шара, но все-таки с любопытством следит за ними и интересуется ими; одновременно он следит за ходом революции в Чили, войны с бушменами в Восточной Африке, кровопролитиями в Манчжурии, голодом в России, уличными беспорядками в Испании и всемирной выставкой в Северной Америке³.

Формы этого объединения могут быть разными. Само человечество Тейяр де Шарден представляет далекой от статического организма коллективной реальностью. По сути дела, реальность человечества как единой коллективной стихии осязательным образом стала пронизывать жизнь индивида в последних столетиях. Эта называемая также ноосферой или сверхсознанием коллек-

¹ Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М., 1962. Т. 6. С. 303.

² Тейяр де Шарден П. Указ. соч. С. 195.

³ Нордау М. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 2. С. 48.

тивная стихия определяет сущность индивидуальных сознаний. Пронизывающая сегодня жизнь каждого планетаризация формировалась постепенно, проявляясь в экономических, технических, коллективных формах. Развертываясь в продолжительном времени, планетаризация как выражение движения к коллективному разуму в какие-то периоды не осознавалась. Поэтому казалось, что процесс индивидуализации истощивал историческую эволюцию. Но если это реальный процесс, то он становится точкой отправления для выявления новых измерений социальной психологии, которых не касались мыслители XIX столетия и которые ждут своего дальнейшего объяснения, в том числе в формах искусства.

Вернадский и Тейяр де Шарден обнаружили особое измерение в истории, с точки зрения которого представления загипнотизированных просветительскими теориями исследователей XIX в. требуют уточнения. Это не означает, что в XX в. исторический процесс развертывается лишь в соответствии с представлениями этого рода. Во всяком случае в истории параллельно планетарным процессам сохраняются традиционные, давно открытые и объясненные закономерности функционирования коллективных представлений. Правда, социально-психологический фактор эти закономерности заметно деформирует, привлекая внимание не к коллективному, а к псевдоколлективному. Эта псевдоколлективность в исследовании социальной психологии составляет особую тему. Как позитивный процесс, процесс планетаризации способен предстать в формах массовизации, обращая на себя внимание отрицательными проявлениями. Тейяр де Шарден отдает себе отчет в том, что «нынешние попытки коллективизации человечества приводят вопреки предвидениям теории и нашим ожиданиям лишь к упадку и к порабощению сознаний»¹.

В истории случается, что процесс планетаризации представляет собой не качественно новую форму, а возрождение архаических форм коллективности, происходящее в общественных и государственных проявлениях. Речь в данном случае идет о тоталитаризме. Мимо этого явления Тейяр де Шарден не проходит («людской миллион в шеренгах, на нарядных площадях»²). Для того чтобы качественно новым условиям исторического развития соответствовала отвечающая им форма коллективности, необходимо, что-

¹ Тейяр де Шарден П. Указ. соч. С. 209.

² Там же. С. 203.

бы индивиды переставали подчиняться консервативным формам сплочения. Однако преодолеть последние не просто. Освобождаясь от их контроля, люди начинают демонстрировать тот самый «муравейник», о котором идет речь в «Легенде о Великом инквизиторе» Достоевского. Переходная стадия опасна тем, что здесь возможно возрождение еще более архаичных форм человеческого сплочения. Это имеет в виду Ф. Хайек, усматривая в идее социализма опасность для существования развившихся под воздействием рынка высших уровней цивилизации. Общественный прогресс Хайек связывает с возникновением в истории новых общественных связей и новой социальной психологии. В этом случае общество утрачивает тип архаических взаимосвязей между членами общности. Оно начинает культивировать некие абстрактные правила поведения, «соблюдение которых приводит к тому, что мы все в большей и большей мере служим удовлетворению потребностей не знакомых нам людей, а также обнаруживаем, что не известные нам люди помогают удовлетворению наших собственных потребностей»¹.

В современной истории общество не является общностью индивидов, поддерживающих между собой тесные контакты, представляя неким анонимным образованием, состоящим из миллионов связанных абстрактными связями людей. Возникновение этой структуры — результат длительной эволюции. Оказываясь в этой структуре, люди лишаются непосредственных контактов с себе подобными, как это происходит в малых группах, племенах или вообще в толпе. В результате возникновения новой ступени эволюции утверждают себя специфические институты, вовлекающие индивида в сотрудничество с тысячами людей, с которыми он незнаком лично. Это становится основой для возникновения принципиально новой социальной психологии.

Практически все мы помогаем людям, с которыми не только не знакомы, но о существовании которых не подозреваем. И мы сами живем, постоянно пользуясь услугами людей, о которых нам ничего не известно. Все это становится возможным благодаря тому, что, подчиняясь определенным правилам поведения, мы вписываемся в гигантскую систему институтов и традиций: экономических, правовых, и нравственных. Мы никогда не создавали их, и мы никогда их не понимали — в том смысле, в каком нам понятно предназначение изготавливаемых нами вещей².

¹ Хайек Ф. Пагубная самонадеянность. М., 1992. С. 195.

² Там же. С. 29.

В новых обществах кардинально меняется и миропонимание людей. Значение малой группы в них уменьшается. Закономерности малой группы ранее оказывались закономерностями нового общества, подчинявшими поведение и сознание индивидов. Эту царившую в малых группах этику солидарности уже в древности начинают подрывать рыночные отношения. Занимаясь торговлей, отдельные предприимчивые люди или сами вырывались из-под власти малых групп, или их освобождали от определяющих поведение других обязательств. Именно ими и были заложены основы для распространяющегося по всей планете интенсивного взаимодействия с представителями других культур. Возвращаясь к Вернадскому и Тейяру де Шардену, можно утверждать, что экономика принимала участие в движении к планетарному сознанию. Такие инициативные люди оказались способными внести вклад в построение выходящего далеко за рамки их кругозора или кругозора их современников более сложного и всеохватывающего порядка¹. Поэтому экономический переворот был переворотом и в социальной психологии, и в понимании потребности в сплочении и единении.

Невозможность соотношения рыночной стихии с априорными рационалистическими программами вызвала к жизни недоброжелателей рынка, начиная с Аристотеля и кончая идеологами социализма, сводящими человеческую деятельность к достижению сознательно поставленных целей. По мысли Хайека, попытки вмешаться в стихию рынка, на основе которого происходит процесс обмена и социализации в планетарном масштабе, сознательно направлять его и соотносить его практику с определенной программой есть не что иное, как пережиток инстинктивной микроэтики малого стада с ее всеми одинаково понимаемой целью и удовлетворением потребностей лично знакомых соплеменников. Поэтому всякая попытка преодолеть поздние формы общения в цивилизации способны привести к регрессу, к столь интересовавшей социальных психологов «первого призыва» стихии толпы.

Неприятие рынка исходит от тех, для кого сохранение солидарности членов общности или общества важнее благополучия отдельных его представителей. Идеологи подхватили антирыночные настроения в истории. Вот почему из обозначившейся

¹ Хайек Ф. Указ. соч. С. 76.

в ситуации социальной аномии конца XIX в. альтернативы — индивидуализм или коллективизм — социализм выбирает второе. Это не случайно, поскольку замеченное Дюркгеймом развитие духа индивидуализма возможно лишь на основе института частной собственности. Правда, в не меньшей степени рынок способствует также и развитию духа планетаризации и, следовательно, качественно новым коллективным состояниям и коллективным связям. Социализм же не способствовал развитию качественно новых форм коллективности, соответствовавших поздним уровням развития цивилизации, поэтому он стимулировал возрождение архаических уровней коллективности, демонстрировавших в условиях интенсивного развития цивилизации и соответствующего ему процесса индивидуализации исторический и культурный регресс и подавление индивидуальной жизни. Иначе говоря, история претендовавшего на принципиально новые формы социализма продемонстрировала регрессивную социальную психологию и отбрасывающую в прошлое комбинацию коллективного и индивидуального. В этом контексте должно быть подвергнуто социально-психологическому исследованию и искусство, связанное с идеей социализма. Возникающая в этой истории структура государственной власти оказалась следствием регрессивной комбинации между коллективным и индивидуальным.

В период Первой мировой войны историк Г. Ферреро ощутил возникший в XX в. перед народами Европы особого рода соблазн. По его мнению, он заключался в стремлении к колоссальному. Сопоставляя великое и колоссальное, историк связывал последнее с внешним эффектом и количеством.

Не только для того чтобы создать, но даже для того чтобы понять и оценить великие творения в какой бы то ни было области, требуется строгая умственная дисциплина и очень много скромности, ибо идеал совершенства необходимо принимать как закон. Колоссальное, напротив, есть одна из тысяч форм человеческой спеси; оно доступно пониманию и поклонению даже грубых и недисциплинированных умов¹.

Идеал совершенства историк связал с античностью, а манию колоссального — с восточной традицией. По своим размерам создания греческой архитектуры (например, Парфенон) кажутся

¹ Ферреро Г. К психологии переживаемого времени // Северные записки. 1915. № 2. С. 187.

незначительными по сравнению с представляющими восточную архитектуру чудовищными каменными громадами. Измена античному идеалу (гармонии, чувству меры, соразмерности и т.д.) впервые произошла в Древнем Риме и объясняется имперскими устремлениями государства. Утопая в богатстве и роскоши, римлянин утрачивал эстетический вкус греков. Этому способствовало исчезновение интеллигенции как руководящей вкусами масс прошлойки общества. Оказавшись предоставленными себе, массы продемонстрировали крайнюю чувствительность к восточному началу цивилизации: «Глупая спесь, необузданная жажда удовольствий и острых ощущений овладели всей империей, а вместе с этой спесью, этой жаждой ею овладевала и лихорадочная мания колоссального»¹. Историк ощутил столь значимую для XX в. проблему, связанную с психологией массы и воздействием последней на исторический процесс. Значимость для истории психологии масс еще раньше отмечал Лебон, утверждавший, что без знания этой психологии невозможно разобраться в исторических и даже экономических процессах. По его мнению, каждый значительный государственный деятель добивается успехов лишь в том случае, если осознает психологические факторы. Приводя в пример Наполеона, он писал: «Толпами нельзя руководить посредством правил, основанных на чисто теоретической справедливости, а надо отыскать то, что может произвести на нее впечатление и увлечь ее»². В связи с этим Лебон подчеркивает такие особенности массовой психологии, как отсутствие критического, аналитического начала и восприимчивость к впечатлениям. «Для толпы, неспособной ни к размышлению, ни к рассуждению, не существует поэтому ничего невероятного, ведь невероятное-то всегда и поражает всего сильнее. Вот почему толпа поражается больше всего чудесной и легендарной стороной событий»³. В связи с этим масса склонна принимать фантастическое за действительное. Когда увлекающий за собой массы ибсеновский Бранд понял, что дело не в масштабах храма и что потрясение массы от чудесного — лишь внешнее проявление веры, он отказывается от храма, запирая его на ключ («Вы лишь внешним пленены»⁴). Именно в этот момент он наталкива-

¹ Ферреро Г. Указ. соч.

² Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1896. С. 159.

³ Там же. С. 201.

⁴ Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 2. С. 339.

ется на непонимание массы, требующей чудес («Дай чудеса, прест. Мы ждем чудес!»¹).

Жажда чудесного диктует необходимость принять во внимание активизацию фольклорного и соответственно сказочного сознания. В истории едва ли найдется период, в котором было бы столь активным фольклорное мышление, отложившее печать на всю культуру тоталитарной эпохи. В. Ключевский писал: «Сказка бродит по всей нашей истории, разыскивая и нашептывая разумные причины и дальновидные соображения там, где действовали наследственные недоразумения и слепые инстинкты, и волшебной феей навеявая золотые сны сонным людям, которые очнувшись, с сонником в руках освещают ими свою тусклую стихийную жизнь»². Это суждение применимо к массовому сознанию 1930–1940-х гг. «Прорыв» фольклорного сознания, определяющего даже политические процессы, объясняется нарушением преемственности в развитии культуры, разрушением ее поздних традиций.

Угасание столь очевидно проявившегося, например, в развитии документального начала художественного «авангарда» 1920-х гг. связано с тем, что изображение обычных характеров в повседневной обстановке (что характеризует документальный принцип) перестает осуществлять эстетические функции. В ситуации пробуждения фольклорного сознания искусство призывается рассказывать о том, что способно поражать необычностью. На несовместимости сказки и реалистического повествования настаивает Пропп. То, что окружает человека ежедневно, не может быть предметом воспроизведения³. В 1930-е гг. аналогии между жизнью и сказкой прорвутся в выступления и речи принимающих реальность за сказку писателей, режиссеров, художников. «Мы на нашем конце земного шара не убегаем в сказку от реальности, — писал С. Эйзенштейн, — но делаем эту сказку реальностью»⁴. Выступая на Первом съезде писателей, С. Маршак усматривал в XX в. кризис сказки как жанра. Он доказывал, что новая социальная реальность — основа для возрождения сказки, ибо демонстрирует свои сказочные проявления.

¹ *Ибсен Г.* Указ. соч. С. 347.

² *Ключевский В.* Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1986. С. 113.

³ *Пропп В.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 88.

⁴ *Эйзенштейн С.* Избранные произв.: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 505.

Героическое от нас совсем близко, мы отделены от него всего только каким-нибудь десятком лет, а иногда даже одним днем. Расспросите любого нашего летчика, любого командира корабля, кем он был и что он делал на своем веку. И окажется, что он пас гусей, а потом пас коров, а потом плавал по морю, а потом тонул, а потом воевал, а потом бунтовал, а потом опять воевал, и еще много было веселых приключений — больше, чем у солдата, который нашел подземный клад в сказке Андерсена «Огниво»¹.

Маршак подчеркивал безнадежность возрождения старой сказки, указывая на превращение жизни в сказку.

Ведь даже в самых прозаических документах наших дней, в стенограммах, дневниках, путевых записках у нас уже чувствуются иной раз подлинные черты эпоса, эпическое уважение к своему времени и своему делу, эпическое развитие событий и характеров. В нашей стране и в наши дни может возникнуть не “вундербух”, а настоящая сказка, потому что у нас люди вступили в состязание со временем, прокладывая пути в тех местах, где еще никогда не ступала нога человека, а главное потому, что они чувствуют свою правоту².

Некоторые художники, усматривая сказочность реальности, все же пытались ее осмыслить, оставаясь по отношению к ней на дистанции. Зафиксированное в романе Б. Пильняка «Голый год» вторжение мировосприятия XVII в. в революционную действительность представлено именно как «прорыв» фольклора в действительность. «Посмотрите кругом — в России сейчас сказка. Сказки творит народ. Революцию творит народ; революция началась как сказка. Разве не сказочен голод и сказочна смерть? Разве не сказочно умирают города, уходя в семнадцатый век, и не сказочно возрождаются заводы? Посмотрите — кругом сказка»³.

Сказочность реальности в 1930-е гг. проявлялась в специфическом восприятии жизни, как будто речь шла не о той повседневной, окружающей всех жизни, а той, что существовала где-то «за тридевять земель». Чтобы наблюдать эту сказочную действительность, не нужно путешествовать, преодолевать препятствия, подвергаться действию потусторонних или сверхъестественных сил. Но именно поэтому менялся взгляд на все окружающее. Все реальное становилось необычным, фантастическим, сказочным. Отсюда и отношение к прошлой истории. Сказочность новой действи-

¹ I-й Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 27.

² Там же. С. 28.

³ Пильняк Б. Целая жизнь. Избранная проза. Минск, 1988. С. 96.

тельности предполагала ее беспрецедентность, непохожесть на то, что в истории существовало. Поэтому негативное отношение к истории — не злая воля конкретного деятеля, а выражение изменившегося ракурса в восприятии массами действительности. Эпоха ощутила колоссальный вкус ко всему необычному, редкому, исключительному.

Проникнуть в фольклорное сознание массы пытался М. Горький. Он писал, что русский человек всегда мечтал об утопическом государстве без власти над личностью: «Еще до сего дня в темной душе русского сектанта не умерло представление о каком-то сказочном “Опоньском царстве”, оно существует где-то “на краю земли”, и в нем люди живут безмятежно, не зная “антихристовой суеты” города, мучительно истязуемого судорогами творчества культуры»¹. По мнению Горького, в этих фантазиях проявляется неизжитый «инстинкт кочевника». Однако в новом видении мира проявлялись не только фольклорные, но и религиозные, даже хилиастические представления. «Как и все большие движения в истории, — писал Бердяев, — социализм имеет древние религиозные корни. Он коренится в древнееврейской мессианской идее, в древнееврейском хилиазме, в ожидании явления Мессии как земного царя, который водворит на земле справедливость и чувственное Царство Божие»².

Сталинская программа оказалась чувствительной к общественной психологии 1930-х гг. В том случае, когда реальность расходилась со столь желанной для массы сказочностью, пропаганда это расхождение устранила. Тому или иному явлению она придавала соответствующий ореол. Например, для сельскохозяйственной утопии древности характерны невиданные растения, плоды и фрукты. В солнечном граде с его цветущей природой жители не знают страданий и смерти. Здесь существуют лишь самые плодородные сады и поля. Этот град — символ богатства и изобилия. Для искусства этого периода характерно стремление воссоздать образ всеобщего изобилия и процветания. Зрелища, изобразительное искусство, скульптура и даже архитектура проявляют интерес к мотиву плодородия. Фасады домов, живописные полотна, кадры заполняются горами овощей и фруктов³. Последние

¹ Горький М. О русском крестьянстве. Берлин, 1922. С. 96.

² Бердяев Н. Христианство и социализм // Сборник статей, посвященных П.Б. Струве ко дню 35-летия его научно-публицистической деятельности. Прага, 1925. С. 348.

³ Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. № 3. С. 100.

представляют неперенный атрибут торжеств, юбилеев и праздников, позволяют создать эффект всенародного застолья, торжества, праздника и благополучия. В утверждении этого образа особенно активным было кино 1930—1940-х гг., воспроизводя бесконечную радость и ликование крестьян, оказавшихся якобы благодаря коллективизации в раю. Фоном таких фильмов часто была Сельскохозяйственная выставка. Создавшая скульптуру «Рабочий и колхозница» В. Мухина упрекала архитекторов в том, что они относятся к скульпторам как простым исполнителям. Она возмущалась исходящим от них предложением создать нечто вроде Пергамского фриза или Самофракийской победы. В качестве декоративных форм она пропагандировала использование в архитектуре отечественной флоры: «На это нас должен вдохновить великий сталинский план лесонасаждений, благодаря которому вся страна покроется зеленым орнаментом наших родных лесов. Их листья так и просятся под резец скульптора для создания новой капители и новых орнаментов»¹. В архитектурных и вообще пластических формах проявлялась не столько индивидуальная психология вождя, сколько общественная психология, которой вождь вынужден был соответствовать.

Революционные потрясения вызвали к жизни «дремавшие» фантастические представления масс. Это неблагополучие в представлениях о мире ощутил М. Булгаков, отразив его в страсти к авантюрным экспериментам в «Собаьем сердце» и «Роковых яйцах». В хмельном угаре созидания массы не поняли эти произведения, а государственные органы не стремились сделать их фактами социального функционирования.

Привлекая внимание к оппозиции коллективного и индивидуального, Дюркгейм понимает, что поскольку одно из слагаемых этой оппозиции — индивидуальная психология, то очевидно, что ее нужно и исследовать психологическим способом. Тем не менее, согласно Дюркгейму, коллективные представления предшествуют фактам индивидуального сознания, существуют самостоятельно от них, оказывая на них активное воздействие. Согласно Тейяру де Шардену, в науке даже самые объективные наблюдения несут на себе печать форм и навыков мышления своего времени². Это в полной мере относится и к Дюркгейму, не исключая, одна-

¹ Мухина В. Монументально-декоративное искусство в ансамбле города // Проблемы ансамбля в современной архитектуре. М., 1952. С. 85.

² Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 37.

ко, того, что коллективное сознание нуждается в истолковании не только социологическими методами. Кроме того, коллективное способно предстать не только в форме общественного представления, что сделал предметом своего рассмотрения Дюркгейм, или в форме массы, на чем остановит свое внимание Ортега-и-Гассет, но, скажем, в форме архетипа, что сделает предметом пристального рассмотрения Юнг.

Соотношение коллективного и индивидуального Дюркгейм осмыслял в духе присущего второй половине XIX в. понимания прогресса. Последний усматривался в дифференциации общественной жизни. Процессы индивидуализации в обществе ассоциировались лишь с позитивными явлениями. Что касается коллективного состояния сознания, то оно ассоциировалось со всем консервативным, застойным, неподвижным, что стояло на пути движения, развития, творчества и должно было быть преодолено в ходе развития индивидуального сознания. Дюркгейм отдавал себе отчет в драматизме происходящего процесса. Тем не менее он понимал и его необратимость. Однако не ограничиваясь функционированием в традиционных формах, коллективные представления начинают соотноситься с тоталитарными режимами и средствами массовой коммуникации.

В конечном счете история предстает как противоречивый процесс дифференциации и интеграции общественных связей. При этом две стороны процесса вступают в парадоксальные отношения. Чем интенсивней происходит дифференциация, тем активней становится интеграция. Речь идет не только о новых, учитывающих процессы обособления различных сферах жизни, но и об архаических формах интеграции, казалось бы, на поздних этапах истории успевших себя изжить. Выясняется, что испытывающие в какой-то период истории кризисы и, казалось бы, безвозвратно уходящие в прошлое архаические формы единства и сплоченности в современных обществах продолжают функционировать. Проблематика возвращения к архаическим процессам общения в социально-психологическом истолковании исторических процессов представляет особый раздел.

В связи с этим обратим внимание на ставшую предметом внимания Ортеги-и-Гассета тенденцию — массовизацию общества. В интерпретации этого философа тенденция, проявляющаяся в массовизации, тем более обращает на себя внимание, что не соответствует зафиксированной в историческом процессе Дюркгейма

логике. Описывая религиозные, семейные, корпоративные и другие формы коллективного сознания, Дюркгейм пришел к выводу о том, что под воздействием развития свободы духа, науки, образования, развития цивилизации, общественного разделения труда и т.д. они постепенно распадаются. По сути дела, перечисленные факторы свидетельствуют об интенсивных процессах индивидуализации общества. Казалось бы, с Дюркгеймом трудно спорить. Тем не менее ставшие предметом внимания Ортеги-и-Гассета процессы не соответствуют дюркгеймовской логике исторической и общественной эволюции.

Оказавшиеся в центре внимания Ортеги-и-Гассета закономерности демонстрируют регресс в намеченной Дюркгеймом модели исторической эволюции. Образование возникшей в поздних обществах элитарной среды, благодаря которой в развитии цивилизации сделан колоссальный вклад, распадается, отступая перед «восстанием» массы, оказывающейся во всех обществах у рычагов управления. В связи с вторжением массы происходит блокирование индивидуализации и поглощение массой отдельных индивидов. Как свидетельствует Ортега-и-Гассет, «восстание масс» — не частное явление общества, а качественное его перерождение, в результате которого утверждается некий усредненный стиль поведения или коллективный образец. Массы не только приходят, но и навязывают обществу единый образ мысли, волю и вкусы. Для поборника аристократических традиций такая, не имеющая прецедентов в истории ситуация — вопиющее отклонение от логики исторического процесса, от универсальной закономерности исторической эволюции. В отличие от Дюркгейма он недвусмысленно заявляет, что масса давит все непохожее, особое, личностное, избранное.

Предлагая собственную схему исторического процесса, Ясперс затрагивает те же процессы, что и Ортега-и-Гассет. Это прежде всего касается «восстания масс» и освобождения их от исконных традиционных устоев и форм сознания. Как и испанский философ, Ясперс констатирует, что массы становятся решающим фактором. Индивид оказался менее защищенным, обретающим устойчивость, лишь становясь представителем массы. Что же касается политических деятелей, то их успех зависит от того, соответствуют ли их лозунги настроениям и потребностям масс. Ясперс не идеализирует массу, проводя различия между ней и народом, полагая, что масса образуется там, где люди лишены корней и

почвы¹. По мнению Ясперса, разновидностью массы следует считать публику. Если отныне в истории остается лишь то, что принимается массами, то в искусстве — то, что принимается публикой. Тезис «каждый хочет обрести значимость, стремится идти в ногу с массами» одинаково значим как для политика, так и для художника². При этом Ясперс не считает, что отныне истина известна лишь массам. Более того, по его мнению, массы ничего не знают, не желают, легко становясь объектом манипулирования различных демагогов.

Не находя прецедентов в поздней истории, Ортега-и-Гассет нечто подобное улавливает в Римской империи, история которой представляет историю восстания и господства поглотивших и уничтоживших ведущее меньшинство и подчинивших своему господству искусство масс. Когда философ утверждает, что современный мир американизируется, то он имеет в виду то, что в нем преобладают дифференцированные формы социальной жизни. И на смену им приходит единый массовый стиль и всеобщая нивелировка. Торжество массы порождает и ее нетерпимость ко всему, что от нее отличается. Консервативная масса склонна упразднить достижения либеральных и демократических систем. Философ усматривает связь между решениями правительства и установками масс. В частности, она проявляется в уничтожении оппозиции: «Масса, кто бы мог подумать... не желает терпеть рядом с собой тех, кто к ней не принадлежит. Она питает смертельную ненависть ко всему иному»³. Это обстоятельство является решающим и в отношении массы к новому искусству.

Пытаясь осмыслить эпоху массы, философ приходит к выводу о регрессе в истории цивилизации. Не случайно он провозглашает эпоху варварства в европейской истории. По отношению к сложной цивилизации, в границах которой произошел этот подъем, современный европеец предстает поднимающимся из недр современного человечества дикарем, варваром⁴. Проявлениями этого регресса для философа оказываются фашизм и большевизм. («Эти движения, типичные для человека массы, управляются, как всегда, людьми посредственными, несовременными, с короткой памятью, без исторического чутья, которые с самого начала ведут

¹ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 143.

² Там же. С. 144.

³ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 146.

⁴ Там же. С. 150.

себя так, словно уже стали прошлым, влились в первобытную фауну»¹.)

Ортега-и-Гассет фиксирует один из значимых признаков истории прошедшего столетия — связь между психологическими установками массы и функционированием государства. Эскалация этатизма поставлена им в зависимость от психологии массы. Расширение карательных органов — реакция на неспособность консервативной и агрессивной массы к демократии. Он констатирует, что в европейских странах до эпохи господства масс роль государства была ничтожной, а общества преобладающей. Это обстоятельство привело к революции. Со временем роль государства возрастает, что сказывается на угасании революционных настроений. Отныне вместо революций возможны лишь государственные перевороты. Чем ближе к современности, тем больше государство превращается в чудовищную машину подавления. Философ предостерегает от подчинения жизни государству и вмешательства последнего во все сферы жизни, а также от того, что консервативная масса способна использовать государство для подавления мешающего ей в политике и в других сферах творческого меньшинства². Используя государство, свою политику насилия массы проводят от имени государства и его средствами.

Обособление индивидуального сознания и его роль в возникновении компенсаторных механизмов

Вводя в науку понятие «коллективные представления», Дюркгейм интерпретировал его в социологическом плане, подразумевая под ним реальное общественное сознание или общество как таковое. Однако в поле его внимания оказались не все проявления коллективного. Чтобы представлять социально-психологические функции искусства, обратимся к другим толкованиям коллективного и к явлениям, компенсирующим потребность индивида в солидарности.

В частности, подвергнем специфическому толкованию сделанное Юнгом открытие. Он не только интерпретировал открытое

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Указ. соч. С. 152.

² Там же. С. 125.

Фрейдом бессознательное в соответствии с коллективными состояниями сознания, но осуществил эту интерпретацию, соотнося его с характерными для новой истории, а точнее, для принципиально иной ситуации в отношениях между коллективными и индивидуальными состояниями сознания процессами. Открытие Юнгом не выводимого из поздней истории и относящегося к древним этапам существования человека «коллективного бессознательного» явилось открытием компенсаторного механизма, возникшего в результате позднего состояния индивидуального сознания, вступившего в этап интенсивного обособления. Распад в поздних обществах коллективных ценностей, на чем сосредоточил внимание Дюркгейм, не только стал причиной высвобождения надысторических и мифологических следов и проявлений в психике индивида, но и приковал к ним внимание, позволил понять их значимость. Пока не уделялось внимания тому, что исключительный вес архетипы приобретают в момент распада традиционных институтов. Если они приобрели такую значимость в своих бессознательных психических проявлениях, то еще большую значимость они стали приобретать в эстетических и художественных проявлениях. При этом важно отдавать себе отчет в том, что как их реальное функционирование, так и их объяснение в науке — следствие определенной исторической ситуации, характерного для конца XIX — начала XX в. состояния в отношениях индивидуального и коллективного сознаний. Иначе говоря, как учение о бессознательном, так и учение о коллективном бессознательном необходимо тесно связать с конкретным периодом истории. Это имеет прямое отношение к социальной психологии, а следовательно, к социальной психологии искусства.

Чтобы появилась социальная психология как наука, должна была появиться не только социология, но и психология. Интенсивный процесс обособления индивидуального сознания порождает актуальность психологии как науки, под которой подразумевается наука об индивидуальном сознании. При этом психология как наука ненадолго опередила социальную психологию. Так, утверждает Юнг, психология открыта лишь в самое позднее время¹. При этом он не закрывает глаза на то, что в истории психические факты, как и представления о них, существуют давно². Тем не

¹ Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. С. 209.

² См. напр.: Психология в недрах философии и естествознания // М. Ярошевский. История психологии. М., 1976.

менее открытие психологии Юнг связывает с необходимостью осознания принципиально новых процессов жизни. Продвигаясь по пути, проложенному Юнгом, мы лучше поймем, почему на определенном этапе отношение психики индивида к коллективным состояниям сознания становится значимой проблемой. Если раньше люди обходились без психологии, то сегодня без этой науки обойтись невозможно. Сам Юнг открытие психологии связывает с распадом традиционных форм социальной, а следовательно, и коллективной жизни. Как он полагает, пока человек сохраняет в себе стадный инстинкт, душа ему не нужна. Но как только религия перестает охватывать его жизнь, душа становится проблемой. Этому обязано появление психологии, основанной на опыте, а не догматах веры и философских постулатах. Сам факт существования такой психологии — симптом происходящих в «коллективной душе» глубинных изменений¹.

Пока коллективное состояние сознания в любых (в том числе и религиозных) формах стабильно, психическая энергия имеет четко обозначенные границы проявления. Как только оно лишается равновесия, психическая энергия становится самоценной, направляясь по несовместимому с нравственными ценностями руслу, что и было замечено Фрейдом и что привлекло к его выводам такое внимание. Это не означает, что до Фрейда о бессознательных феноменах не знали. Так, в связи с Фрейдом Фромм обращает внимание на то, что интерес к изучению бессознательного имеет давнюю традицию, уходит в XVII в. По его мнению, Спиноза был первым разработавшим понятие бессознательного мыслителем².

Интерес к бессознательному давно имел место в художественном творчестве. Так, утверждая, что интерес к подсознательной сфере появился во второй половине XVIII в., исследователи, фиксируя его в структурах «готического» романа, пишут:

Во второй половине XVIII в. эта сфера подсознательного получает фантастическое истолкование: мир стихий, таинственных, сверхъестественных существ не только окружает человека, влияя на его судьбу, — он присутствует в нем самом, в его душе, порою одерживая верх над голосом рассудка, становится символическим воплощением человеческих страстей, прежде всего, разумеется, самой «иррациональной»

¹ Юнг К. Указ. соч. С. 210.

² Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 342.

|| из них — любви, но иногда и более поверхностных, бытовых страстей¹.

Это означает, что высвобождаемая из-под влияния некогда стабильного коллективного состояния психическая энергия индивида входит в противоречие с принятыми в культуре нормами.

Дело не в самом противоречии, а в том, что оно — следствие распада некогда целостной культурной системы, с этого момента переставшей справляться с регулятивными функциями. Поэтому смысл открытия как бессознательного, так и психологии в целом заключается в том, что культура, владевшая психикой людей на протяжении многих столетий, сталкивается с трудностями. На реальность коллективного сознания Дюркгейм укажет лишь в момент, когда оно перестало функционировать, по крайней мере, в своих традиционных формах, расходясь с фактами индивидуального познания. Данное противоречие — исходная точка возникновения социальной психологии как науки. Постановка вопроса о необходимости в такой науке могла принадлежать многим, но в конечном счете решающий момент в ее появлении — расхождение коллективного и индивидуального сознаний, изменение их объемов в истории в связи с обособлением коллективного сознания.

Мода на открытие Фрейда могла возникнуть лишь в ситуации «заката» культуры, которая, распадаясь, переставала осуществлять регулятивные функции. Обособляющаяся в конце XIX в. от религиозных, нравственных и культурных процессов психическая энергия стала представлять требующую научного объяснения самостоятельную реальность. Если раньше только рассуждали о бессознательном, то теперь бессознательное начало казаться более значимым явлением, чем сознание. Такое его восприятие выводимо лишь из настроений исторического момента. Так, Фромм прямо связывает популярность идей Фрейда с характерными для Европы после Первой мировой войны настроениями: «Идеи Фрейда сложились отчасти под влиянием духа XIX столетия; а их популярность частично объясняется настроением, господствующим после первой мировой войны»². В эпоху Фрейда разлад между осознаваемым и вытесненным оказался не академическим научным вопро-

¹ Жирмунский В., Сигал Н. У истоков европейского романтизма // Г. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд. Фантастические повести. Л., 1967. С. 266.

² Фромм Э. Указ. соч. С. 157.

сом. В ситуации кризиса культуры он достиг крайних форм проявления, приковав внимание к психологии как таковой. Открытая Фрейдом проблема бессознательного — выражение конкретной стадии в истории культуры. Не случайно, имея в виду писателя М. Бареса, Нордау свидетельствует, что ему нравится изображать освобождение инстинкта. Комментируя это наблюдение, он пишет: «Подчиняться своим инстинктам значит, другими словами, сделать бессознательное главенствующим над сознательным, подчинить высшие мозговые центры низшим»¹. В искусстве этого времени бессознательное не только открывается, но и противопоставляется сознанию.

Став выражением исторического момента, проблема бессознательного явилась и острой социально-психологической проблемой. Открывая психологию в формах проявления индивидуального сознания, Фрейд утверждает себя психологом, фиксируя социально-психологический процесс в соответствии с логикой индивидуального сознания. Это не означает, что его методология исчерпывает сложность социально-психологических процессов. Понятными они становятся в том случае, если проявления индивидуальной психологии исследователь наблюдает в соотношении с коллективными состояниями сознания, т.е. с теми фактами, которые в науку вводит Дюркгейм и продолжает исследовать Юнг.

Вводя в науку новую парадигму, Дюркгейм еще не осознает многообразия проявлений коллективного состояния сознания. Во всяком случае пока далеко до открытий Юнга, логически вытекающих из открытия Фрейдом бессознательного. Но очевидно, что Юнг продолжил не только развиваемое Фрейдом, но и открытое Дюркгеймом направление. Хотя коллективное состояние сознания Юнг не выводит из актуального общества и вообще из истории, как это делает Дюркгейм, он, тем не менее, демонстрирует власть коллективных состояний сознания в психике современного человека и в этом смысле является последовательным психологом. Иначе говоря, продолжая держать в сознании предмет, интересовавший Дюркгейма, он дает его психологическое истолкование. Юнг иллюстрирует наиболее сложную форму коллективного состояния сознания, а точнее, бессознательного его проявления. Во власти последнего индивид оказывается и в том случае, если он, как ему кажется, находится в изоляции от общества и достигает

¹ Нордау М. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 3. С. 97.

максимального освобождения от жестких общественных ожиданий.

Во власти коллективных представлений индивид может оказаться даже вопреки своему желанию. Прошлые коллективные состояния, точнее, состояния, предшествующие рождению индивида и вообще человеческой истории как таковой, или, как называет их Юнг, «остатки прошлых ментальных состояний»¹ составляют содержание бессознательного и, следовательно, определяют психику и поведение современного человека. Это открытие дает возможность психологического истолкования искусства. Как полагает Юнг, люди думают, что держат свою психику в собственных руках. Между тем она создает и психического субъекта, и самую возможность сознания. «Психика настолько выходит за пределы сознания, что его легко можно сравнить с островом в океане. Остров не велик, узок, океан безмерно широк и глубок»². Демонстрируя процесс разномасштабности «острова» и «океана», сознания и психики, Юнг обращает внимание на отделение в процессе развития цивилизации сознания от глубинных, инстинктивных слоев психического. Такое отделение еще не означает утрату, о чем свидетельствуют сновидения, в формах которых «остров» начинает сообщаться с «океаном», а вытесненная в глубины психики инстинктивная жизнь входит в контакт с рациональными слоями психики, восполняя и обогащая сознание. В сновидениях оживает самый универсальный язык в истории человечества — язык символов, успевший законсервироваться и переставший развиваться.

Язык символов пронизывает не только сновидения, он проявляется в мифологии, фольклоре, искусстве, вторгается в повседневность. Если иметь в виду современного человека, то определенность этого языка возможна лишь в сновидениях, которые демонстрируют древнейший язык символов в наиболее чистом виде. Для социально-психологической проблематики важно, что язык символов имеет не индивидуальную, а коллективную природу. Здесь-то Юнг и подхватывает идею Дюркгейма, давая ей неожиданное истолкование. Указывая на коллективную природу языка символов, Юнг вместе с тем обращает внимание на социально-психологическую природу художественного мышления. Речь

¹ Юнг К. Архетип и символ. С. 167.

² Там же. С. 186.

идет уже не об изучении методами социальной психологии отдельных признаков искусства, а о выявлении наиболее универсальных его проявлений.

Объявляя язык символов по своей природе коллективным, Юнг не сводит его лишь к языку искусства. Для него этот язык составляют мифологические и религиозные представления. Так, он проводит аналогию между образами сна современного человека и формами мифологического мышления. Такие проявляющиеся в разных формах остатки архаического мышления Юнг называет «архетипами», не сводимыми лишь к определенным мифологическим образам или мотивам. Многие из этих мотивов и образов имеют дохристианское происхождение и относятся к примитивным мифам. Вообще архетипы имеют более древнее происхождение, чем культурные традиции. Они древнее самой культуры, во всяком случае ее поздних напластований, и возникли раньше исторической традиции, актуализируя доисторические образы жизни и смерти. Поэтому они связаны с первоначалами жизни, поддающимися выражению с помощью символических, а не рационалистических форм. Архетипы могут предстать проявлениями личной жизни индивида, тем не менее они имеют коллективную природу. «И хотя специфическая форма, в которой эти события себя выражают, носит более или менее личностный характер, их общая форма коллективна»¹. С точки зрения Юнга, личностное содержание составляет лишь поверхностный слой бессознательного, называемый им личностным бессознательным. Однако последнее покоится на более глубоком, врожденном слое, ведущем свое происхождение и приобретаемом уже не из личного опыта². Это и есть коллективное бессознательное. В этом случае бессознательное включает в себя сверхличные образы. Имея в виду понятие «архетип», Юнг полагает, что для объяснения функционирования психики оно является необходимым, ибо объясняет участие в нем древнейших, изначальных, всеобщих образов³. По своему содержанию архетип может быть синонимом употребляемому Л. Леви-Брюлем понятию *representation collectives*, с помощью которого обозначались символические фигуры первобытного менталитета. Это замечание Юнга весьма значимо, поскольку свиде-

¹ Юнг К. Указ. соч. С. 70.

² Там же. С. 97.

³ Там же. С. 98.

тельствует об осознанности им связи с научной рефлексией Дюркгейма. Исследуя мышление примитивных обществ, Леви-Брюль исходит из традиции Дюркгейма. Имея в виду употребляемое Леви-Брюлем понятие коллективного представления, Юнг признает:

Речь идет практически все о том же самом: примитивные родоплеменные учения имеют дело с видоизмененными архетипами. Правда, это уже не содержания бессознательного; они успели приобрести осознаваемые формы, которые передаются с помощью традиционного обучения в основном в виде тайных учений, являющихся вообще типичным способом коллективных содержаний, берущих начало в бессознательном¹.

Архетипы или коллективные представления обозначают лишь часть психического содержания, не подвергавшуюся сознательной переработке и не ставшую фактом исторического сознания.

При этом необходимо различать архетипы как непосредственные психические реальности, относящиеся к доисторическому прошлому и предстающие в своей чистоте, и архетипы, подвергшиеся переработке и, следовательно, воздействию сознания. Такая переработка архетипов происходит лишь в истории, поскольку любые социальные настроения и идеи воздействуют на функционирование архетипов, видоизменяют последние до такой степени, что часто они способны предстать лишь в исторических, социальных и даже идеологических формах, а их доисторическое происхождение трудно осознать. С другой стороны, до нас архетипы доходят лишь в символических формах, т.е. в формах сновидений, а последние представляют трудности для понимания. Несмотря на то что язык символов — самый универсальный язык, современные люди успели его забыть².

В сознании архетип появляется как факт индивидуального сознания, т.е. уже переставая быть коллективным представлением, во всяком случае таким он не воспринимается и соответственно не осознается. В то же время, представая в формах индивидуального сознания, архетипы возникают не по его воле, а вопреки ему, преодолевая его сопротивление. Во всяком случае самим индивидом архетип как коллективная реальность не осознается.

...Мы так свыклись с идеей, будто психические события суть продукты воли или произвола изобретения творца — человека, что нам трудно

¹ Юнг К. Указ. соч.

² Фромм Э. Указ. соч. С. 183.

освободиться от того предрассудка, согласно которому психика и все ее содержание является нашим собственным изобретением либо более или менее иллюзорным продуктом наших предположений и суждений. Факты свидетельствуют, что определенные идеи существуют почти повсеместно, во все времена. Они воспроизводятся спонтанно, совершенно независимо от миграции идей или от традиции. Они не творятся индивидами, а происходят — даже насильственно вторгаются в сознание индивида¹.

Архетипы Юнг разводит с общественным сознанием. В самом деле, общественное сознание часто оказывается под воздействием научной системы, пропаганды или идеологии, т.е. всего того, что можно считать проявлением социального и исторического сознания. Что же касается архетипа, то его связь с жизнью людей может избегать поздних слоев психики и «верхних этажей» общественно-го сознания. Помимо сознания и воли людей архетип, как, собственно, и сновидение, может точнее и глубже отражать и оценивать стихию жизни, а иногда в этом отражении и оценках существенно расходиться с исходящими от общественного сознания мотивами. На процессы бытия архетип реагирует мудрее, нежели наука или идеология. То, что люди в обществе постигают как нечто новое, в истории еще не существовавшее, коллективное бессознательное может демонстрировать как нечто известное, некогда существовавшее, повторяющееся.

Особого внимания архетип заслуживает при объяснении переходных этапов в истории культуры, когда традиционные системы рушатся, распадаются, а новые не успевают стать реальностью. Не случайно с рубежа XIX—XX вв. популярной становится идея циклического развития исторического процесса, являющаяся наиболее древней, оттесненной поздними научными представлениями о времени идеей. Кризис в XIX—XX вв. социальных и культурных организмов затронул и казавшиеся незыблемыми представления об историческом времени. На фоне их распада возрождаются архетипические представления об истории как «вечном возвращении».

В переходных кризисных ситуациях коллективное бессознательное оказывается способным упорядочивать хаос бытия и поведения людей. В такие периоды в социальной жизни может иметь место неосознаваемая логика поведения людей. Эта логика — следствие функционирования архетипических моделей сознания,

¹ Юнг К. Указ. соч. С. 133.

которым люди начинают следовать. В их поведении возрождаются формы, пусть их происхождение и является более древним, чем культура и религия. Художественный процесс двух последних столетий, демонстрируя разрыв в преемственности традиций, вводит в период беспрецедентного соприкосновения художественного сознания с архетипическим. Например, в переходные эпохи появляется масса пророков и предсказателей (их особенно много среди поэтов), стремящихся прорваться к архетипическим истокам жизни, чтобы с их помощью объяснить факты современности. Свою аргументацию они не черпают из современных философских, научных и идеологических систем, в которых больше ценят историю, нежели мифологию, из знания, добытого с помощью опыта и изучения эмпирических фактов.

В этом случае возникает вопрос — могут ли такие пророки и предсказатели претендовать если не на полную, то на какую-то часть истины? Однозначного ответа тут быть не может. Логика научного познания не является изолированной по отношению к политике, идеологии и культуре. Она конституируется в соответствии с тем или иным положением человека в мире. Идеологически интерпретированное знание — всегда усеченное знание. Но дело и в том, что часто наука не имеет возможности ни подтвердить, ни отвергнуть какие-то истины. Они существуют независимо от науки. Иллюстрацией этого положения может быть подвергнутая Юнгом архетипическому истолкованию проблематика НЛО.

Там, где распадается идеологическая система, ее распад касается отношения к функционирующим в ее границах системам рациональности. В какой-то степени идеология предстает системой рациональности и даже научности. Следовательно, ее распад затрагивает и отношение к разуму вообще, порождая к нему недоверие. Этот распад совпадает с тягой к иррациональному. Распад поздних систем рациональности приводит к активизации древних систем психики и соответственно возникших на ранних стадиях истории коллективных представлений.

Казалось бы, такие моменты благоприятны для высвобождения и развития индивидуального сознания. В свое время эта логика была зафиксирована Дюркгеймом. Однако в реальности распад систем идеологии, религии и рациональности не освобождает индивида от коллективных представлений. Об этом и свидетельствуют архетипы, во власти которых оказывается психика индивида. Однако архетипы имели власть над индивидом и в те периоды,

когда культура, идеология и религия находились в расцвете, способствуя стабильным периодам в истории общества.

Всякая идеологическая или культурная система позднего времени входит в определенные отношения с архетипами, стремясь подчинить своему контролю их функционирование. Правда, сознательное стремление к этому ничего не решает. Эффект часто возникает в результате бессознательного отождествления архетипов и идеологических установок. Скажем, архетип идеального государственного устройства (например, «Опоньского государства», о котором рассказывается у П.И. Мельникова-Печерского) соотносится с мифом о социализме. В самом деле, в романе «В лесах» писатель рассказывает о странниках, достигших сказочной страны Беловодья, где нет светского суда и где людьми управляют лишь духовные лица¹. Такой архетип оказывается созвучным политическим настроениям. Во всяком случае функционирование архетипов может происходить в границах идеологии. Будучи фактами индивидуального сознания, архетипы являются и фактами идеологического сознания. Когда идеалы культуры и общественные идеи теряют свою привлекательность, происходит отторжение архетипов от идеологии, их обособление от поздних систем рациональности. Индивид не перестает находиться во власти архетипов, но последние предстают очищенными от рациональности, оказывая еще большее воздействие на индивида, чем это имело место, когда они функционировали в границах идеологии.

Рационализм последних веков успел утратить представление о психике и поведении людей на ранних этапах человеческой истории. Первая мировая война во многом поколебала этот рационализм, как, впрочем, в еще большей степени его поколебало появление последующих тоталитарных монстров, требующих социально-психологического истолкования. Имея в виду появление государств, проявляющих теоретические притязания на тотальность и подавляющих свободу, Юнг констатирует реальность, которая для Дюркгейма казалась лишь возможностью.

Не слишком трудно заметить, что силы подземного мира — если не сказать ада — ранее скованные и служившие гигантской постройке ума, творят ныне и пытаются создать государственное рабство и государство-тюрьму, лишённое всякой интеллектуальной и духовной привлекательности. Сегодня немало людей убеждены в том, что про-

¹ Мельников-Печерский П. В лесах. СПб.; М., 1914. С. 135.

||| стого человеческого разума уже недостаточно для решения громадной задачи — заново усмирить вулкан¹.

То, что способно актуализироваться во время войны, не может не вызывать страха. Как утверждает Юнг, у человека имеются причины опасаться существующих в его бессознательном безличных сил. Об этом свидетельствует поведение человека в толпе, столь интересующее социальных психологов с конца XIX в.². Как показали Лебон и Сигеле, поведение человека в толпе высвобождает динамику коллективного бессознательного, делая последнее не только потенциальной психологической реальностью. В толпе человек способен выйти за границы индивидуального сознания и перестать контролировать свои действия. Толпа способна нарушить привычные, т.е. задаваемые моралью, религией и культурой модели поведения, упраздняя соотношение между коллективными и индивидуальными состояниями сознания. В толпе столь хрупкий уровень индивидуального сознания способен под действием инстинктивных сил оттесниться и разрушиться.

||| Изменения в характере человека, происходящие под влиянием коллективных сил буквально изумляют. Деликатное и разумное существо может превратиться в маньяка или дикого зверя. Причины тому обычно ищут во внешних обстоятельствах, но ведь взорваться в нас может лишь то, что ранее уже было заложено. Мы всегда живем на вершине вулкана; и пока нет человеческих средств защиты от возможного извержения, которое способно все разрушить, что только может³.

Поздние формы рациональности бессильны объяснить катастрофические моменты в истории и «отклоняющееся» поведение человека. Поэтому они и теряют кредит доверия. По мере разложения этих форм человек проявляет интерес к спиритизму, астрологии, магии, теософии, парапсихологии, ибо заинтересован в ином понимании психики. Фиксируя эти настроения, Юнг убежден, что еще в конце XVII в. ничего подобного не было. Такие настроения свидетельствуют, в том числе, и об освобождении психической энергии от традиционных, кажущихся больше не соответствующими современному человеку форм проявления.

Функционирование коллективного бессознательного в понимании Юнга позволяет видеть в нем действие компенсаторного

¹ Юнг К. Указ. соч. С. 162.

² См.: Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1896.

³ Юнг К. Указ. соч. С. 140.

механизма или действие восполнения индивидуальным сознанием его исчезающих традиционных связей с коллективными состояниями сознания. В этом контексте представляется важным поставить вопрос о специфических функциях художественного творчества.

Значимость архетипического сознания повышается по мере распада поздних систем рациональности. В таких ситуациях разрушаются социально мотивируемые границы и способы подавления элементарных и инстинктивных влечений. Последние перестают сублимироваться в культурные символы и социальные ценности, стремясь прорваться в реальность в непосредственном виде. Поскольку сверх-Я в этом случае хотя и ослабляется, но не исчезает, непосредственные проявления влечений остаются проблематичными. В этом случае возрастает значимость мифа как средства, находящегося между полным запретом влечения и непосредственным его проявлением в жизни. Как и сновидения, мифы позволяют этим влечениям высвободиться, чтобы стать предметом внимания в своих символических формах, в формах языка символов.

Как утверждают О. Ранк и Г. Сакс, в форме мифа актуализируются запрещаемые влечения, но их актуализация также происходит в компромиссных формах. Миф означает возмещение отрицаемых психических реальностей и их проецирование на поведение героев, которым разрешается то, что запрещено в жизни¹. В этом своем качестве герои начинают восприниматься «культурными героями» или героями мифа. Следовательно, миф есть следствие запрета непосредственного удовлетворения влечения и замещающее его удовлетворение с помощью фантазии. Такой компенсаторный характер мифа позволяет человеку в фантазии, т.е. иллюзорно, проявить свое влечение и, следовательно, подавить его проявление в самой жизни. Поэтому миф предстает «негативом культурного развития», т.е. демонстрацией неприемлемых в реальности влечений и форм их удовлетворения. В конечном счете потребность в удовлетворении влечения, которым человек жертвует в самой реальности, удовлетворяется, но в формах фантазии. Эта логика приложима к искусству, поскольку сознание существует лишь в своей соотнесенности с мифом. Поэтому социальная функция мифа заключается в том, чтобы вытесненные стремления

¹ Ранк О., Сакс Г. Значение психоанализа в науках о духе. СПб., 1904. С. 43.

направлять на путь иллюзорного удовлетворения, мешая их реальному удовлетворению. Этот компенсаторный механизм способствует сохранению нравственности, допуская осуществление влечений в иллюзорных, мифологических или эстетических формах.

Концепция коллективного бессознательного Юнга имеет важное значение для социальной психологии искусства. Не случайно Юнг в отличие от Дюркгейма вынужден делать экскурсии в эту научную сферу. В частности, он пересматривает традиционные представления о творчестве гения. Источник творчества он связывает не только с сознанием или с индивидуальным бессознательным, в границах которого осуществляется художественная деятельность. Поскольку участие архетипов в творческом процессе сам художник не осознает, то реконструировать их проявление в форме произведения, как и их воздействие на творческий процесс, можно исходя лишь из законченного произведения. Согласно Юнгу, архетип неотделим от творческой фантазии. В проявлениях последней улавливаются многочисленные следы древнего менталитета. В моменты творческого озарения устами художника говорит род, все человечество и вся история. С этой точки зрения индивидуальное сознание будет просто бессильным, если в его формах не активизируется энергия коллективного бессознательного. Видимо, произведение гения предстает тем или иным вариантом архетипического мышления. В этом смысле искусство наделяется способностью возвращения индивиду столь необходимого ему чувства сопричастности с коллективными представлениями. Остается лишь понять, каким каждый раз является содержание этого коллективного, к контакту с какими именно пластами этого коллективного предрасположен художник. Важно также понять, не склонен ли художник за коллективные ценности принимать подчас то, что выдает себя за эти ценности.

По Юнгу, искусство — демонстрация причастности художника к опыту человечества. Благодаря этой причастности голос художника становится более громким, чем голос его как индивида. Творческий процесс — бессознательное одухотворение архетипа и пластическое развертывание в произведении первичных символов бытия. Одновременно это и перевод архетипа на язык современной художнику рациональности. Такое объяснение Юнг дает не только творчеству, но и восприятию. Сопричастность воспринимающего замыслу художника обеспечивает ему доступ к глубочайшим тайнам бытия:

Говорящий прообразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь¹.

Если процесс восприятия искусства представляет высший миг приобщенности индивида к судьбе человечества, преодоления его обособленности и отдельности, то сформулированное Юнгом заключение, составляя суть социально-психологической проблематики искусства, представляет и суть художественного экстаза, над которым задумывался Эйзенштейн и секретами которого он стремился овладеть. Сформулированное Юнгом и характерное для воспринимающего произведение искусства особое состояние сознания составляет и смысл «катарсиса» как механизма, нуждающегося в объяснении с точки зрения социальной психологии. Логика катарсиса предполагает трансформацию психики воспринимающего, в результате которой происходит очищение от случайных и хаотичных чувственных ощущений и представлений, от проявлений чувственного познания, от неразумных эффектов и неосмысленных страстей. В процессе восприятия зритель переходит от доксы, т.е. случайных и хаотических чувств, к эпистеме или эпистемному знанию², от дионисийских стихий к аполлоническим состояниям сознания.

Улавливая секрет пафосной композиции произведения, Эйзенштейн формулирует, в чем состоит принцип «патетизации» и аффективного воздействия произведения на зрителя. Согласно этой его формуле, секрет состоит в обретении художником некоего психического состояния, без которого он не способен произвести на аудиторию впечатление. По его мнению, достигнуть исключительно психического состояния позволяет лишь пафосная композиция. Это состояние есть ощущение приобщенности к закономерностям хода явлений природы, процесса становления и развития Вселенной³. «Одержимым» своим замыслом художник оказывается лишь в том случае, когда его состояние настраивается в унисон с базисными закономерностями всего сущего. Пафосная

¹ Юнг К. Указ. соч. С. 284.

² Лосев А. Катарсис. Историко-семиологический этюд // Проблемы общего и русского языкознания. М., 1972. С. 5.

³ Эйзенштейн С. Избранные произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 202.

структура произведения является «сколком» со структуры закономерностей общего движения и развития, по которым, сменяя геологические эры и исторические эпохи и следующие друг за другом социальные системы, движется и космос, и история, и развитие человеческого общества»¹.

Уподобляя художественный процесс религиозному, Эйзенштейн понятие «приобщение» уточняет применительно к творчеству и восприятию. «Как по кругу привычных сопутствующих ему (термину «приобщение». — *Н.Х.*) ассоциаций, так и по описаниям экстатиков — это выражение всегда вызывает в представлениях процесс установления связи и контакта с кем-то вне нас существующим: приобщение к чьей-то деятельности... приобщение к какому-то содружеству, сопричастие к какому-то ритуальному действию»².

Уточняя, что означает приобщение в процессе восприятия произведения, Эйзенштейн пытается описать это состояние в соответствии с существующими в генетической психологии представлениями. Для него состояние экстаза — это «восхождение к истокам», а значит, «последовательный переход от фазы развития к фазе, отсчитываемой в порядке, обратном эволюционному развитию»³. Иначе говоря, по мысли режиссера, в процессе экстаза экстатик устремляется к ранним фазам истории, что соответствует и представлениям Юнга. Эйзенштейн не просто констатирует «соскальзывание» воспринимающего на генетически более ранние ступени психики, а описывает структуру психики в момент экстатического состояния. Погружение в эту стихию психики предполагает некоторую степень «освобожденности от надстроечных слоев и образных представлений понятий»⁴. Эта формулировка Эйзенштейна близка юнговской трактовке архетипа и состояния возвращения к архетипу, преодоления барьеров в виде религиозных и культурных традиций и идеологических установок.

Эйзенштейну это состояние интересно тем, что оно избегает высших состояний рациональности и вообще понятийных уровней мышления, точнее, как бы выразился Л. Выготский, «высших психических функций». Как утверждает Эйзенштейн, это такое

¹ *Эйзенштейн С.* Указ. соч. С. 203.

² Там же. С. 208.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же.

состояние сознания, когда понятия еще не существует и единственным средством выражения является образ, т.е. символическая форма мышления. Происходит выход из сфер каких бы то ни было рудиментов сознания в сферу «чистого» аффекта, чувства, ощущения, «состояния»¹. У Эйзенштейна механизм достижения экстатического состояния воспринимающего интересен также с точки зрения соотношения коллективного и индивидуального сознаний. Демонстрируя «соскальзывание» воспринимающего в процессе восприятия к ранним фазам психики, Эйзенштейн полагает, что оно моделирует характерные для ранних стадий общественного развития отношения между обществом и индивидом, коллективом и личностью, когда коллективное сознание поглощало сознание индивида, растворяло его в себе². На поздних этапах истории подобные состояния психики встречаются редко: «С развитием дифференцирующего сознания мы только путем внутреннего усилия, или в порыве вдохновения, или под влиянием захвата произведением искусства способны вновь припадать к живительности этих первичных источников мысли и чувства, где самое удивительное в том, что там еще нет разделения на чувство и мысль»³.

В жизни современного человека такие ощущения возникают лишь в состоянии опьянения или сновидения. Они также заложены и в природе художественного творчества. Так, представитель интегральной йоги Шри Ауробиндо утверждает, что искусство является одним из средств преодоления Я человека⁴. По его мнению, художественно одаренные натуры наделены сильным чувством Я, что может служить препятствием для художественной деятельности. На эту сторону творчества гения обращает внимание Шопенгауэр. Настаивая на особой форме созерцания, требующего полного забвения личности гения, философ пишет:

Поэтому гениальность — это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, т.е. совершенно упускать из вида свои интересы, свои желания и цели, полностью отрешаться на время от своей легкости, оставаясь только чистым познающим субъектом, ясным оком мира, — и это не на мгновение, а с таким постоянством и с такою обдуманностью, какие необ-

¹ Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 213.

² Там же. С. 322.

³ Там же. С. 424.

⁴ Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания. Л., 1989. С. 195.

ходимы, чтобы воспроизвести постигнутое сознательным искусством и «то, что преподносится в зыбком явлении, в устойчивой мысли навек закрепить»¹.

В этом смысле религиозно мыслящему человеку легче отказаться от своего Я, нежели художнику. Тем не менее глубочайшие творения человеческого духа демонстрируют ступени духовного восхождения человека и открытие высших сфер духа. Одной из форм такого восхождения является состояние экстаза или безличное состояние, когда с человека спадают созданные разумом наслоения².

Относя искусство к таким состояниям сознания, Эйзенштейн обращался к теории Леви-Брюля, продемонстрировавшего структуру активизировавшихся в искусстве ранних форм мышления. Леви-Брюль первым выявил и описал столь значимые при объяснении художественного мышления структурные особенности первобытного мышления. Поскольку этот ученый исходит из дюркгеймовской парадигмы, обратимся к некоторым его суждениям, необходимым в связи с вопросом об отношениях социальной и генетической психологии.

Социологическая теория Дюркгейма конструктивна не только для объяснения функционирования современного общества, но и для изучения мышления первобытного человека. В частности, исследования Леви-Брюля обязаны введением в науку Дюркгеймом понятия «коллективные представления». Не случайно изложение своей теории Леви-Брюль начинает с определения коллективных представлений. Давая их определение, исследователь замечает, что они не зависят от отдельной личности, присущи всем членам социальной группы, передаются из поколения в поколение и навязываются отдельным личностям, пробуждая в них чувство уважения, страха и поклонения по отношению к тем или иным объектам³. Такие представления предполагают наличие коллективного субъекта, отличного от составляющих социальную группу индивидов. Они имеют особую природу и по поведению отдельного индивида о них судить нельзя.

Как и Дюркгейм, Леви-Брюль полагает, что социальные факты имеют не выводимые из поведения индивида законы, тем более

¹ Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 199.

² Сатпрем. Указ. соч. С. 175.

³ Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930. С. 5.

факты, имеющие отношение к мифам, погребальным обрядам, аграрным ритуалам и т.д. Власть коллективных представлений тем сильнее, чем более ранних этапов истории мы касаемся. При этом коллективные представления для Леви-Брюля не носят метафизического характера. Их природа социальна. Поэтому различным социальным типам соответствуют и различные формы мышления или коллективных представлений. Функционирование последних в первобытных обществах носит императивный характер. Понятиями они могут быть не с точки зрения логики, а веры, их воздействие на индивида носит мистический характер. Во внешнем мире индивидом не воспринимается то, что для коллективного сознания не является представительным. Восприятие современного человека перестало быть мистическим и, следовательно, утратило характерные черты примитивного восприятия. Указывая на то, что первобытное мышление непроницаемо для опыта, что оно безразлично к существующим между явлениями объективным связям и что огромное значение оно придает мистически или субъективно вкладываемым в явления связям, Леви-Брюль к одному из самых важных его признаков относит принцип партиципации, или сопричастности друг другу явлений и предметов.

В определяющих первобытное мышление коллективных представлениях самые разные явления непостижимым образом выступают и самими собой и одновременно чем-то иным, воспринимаются сами по себе и в то же время как проявления мистических сил. Этот вывод ученый демонстрирует с помощью восприятия представителями племени северной Бразилии — бороро — самих себя как попугаев или красных аррара. То, что члены этого племени считают себя одновременно и человеческими существами, и птицами с красным опереньем, с точки зрения мышления современного человека кажется непостижимым. Тем не менее мистическое мышление это делает реальным. Естественная причинная зависимость между явлениями здесь в расчет не принимается. Это обстоятельство позволяет называть мистическое мышление «пралогическим». Леви-Брюль предупреждает, что под этим термином не следует понимать то, что первобытное мышление представляет собой какую-то предшествующую появлению логического мышления стадию или что это мышление антилогично или алогично. Мышление такого типа допускает немислимое для логического мышления противоречие¹. Открытый Леви-Брюлем принцип пар-

¹ Леви-Брюль Л. Указ. соч. С. 48.

тиципации — основа обычаев и мифов. Так, церемонии и пляски имеют своей целью поддерживать чувство сопричастности предкам, перевоплотившимся в их участников, или какому-то являющемуся тотемом животному.

Так, определяющие примитивное мышление коллективные представления не допускают ни несоциализированной эмоции, ни интеллектуальных операций индивидуального сознания. Статичность этого мышления соответствует статичности и однородности общественной организации на этом уровне развития общества. На данной стадии истории индивидуальное сознание каждого члена группы не существует отдельно от коллективного сознания.

Оно (индивидуальное сознание. — *Н.Х.*) не отделяется четко от этого коллективного сознания и, целиком соединяясь с ним, не противопоставляет себя ему; в нем господствует непрерывное ощущение сопричастности. Лишь гораздо позже, когда человеческая личность начинает ясно осознавать себя как личность, когда она начинает формально отличать себя от группы, к которой она ощущает себя принадлежащей, лишь тогда внешние существа и предметы тоже начинают казаться личному сознанию наделенными индивидуальными душами или духами в продолжение этой жизни и после смерти¹.

Чтобы иметь представление о структуре индивидуального сознания на поздних этапах истории, необходимо четко различать сознание индивида на ранних его этапах. В эпохи распада социальных и идеологических организмов описанные Леви-Брюлем формы сознания актуализируются и способны определять поведение человека.

Генетическая психология как посредник между социальной психологией и историей

Регресс психики к древнейшим формам коллективного типа мы пытались объяснить исходя из методологии «аналитической» психологии. Между тем в отечественной науке большим авторитетом пользуется позволяющая этот механизм аргументировать так называемая генетическая психология. Попробуем понять, как последняя обосновывает «регресс» индивидуаль-

¹ *Леви-Брюль Л.* Указ. соч. С. 49.

ного сознания к коллективным формам и представлениям, без которого социальная психология рубежа XIX—XX вв. не существует.

Ставя вопрос о структуре человеческой психики, Л. Февр пишет, что подчас под влиянием индивидуальных или коллективных эмоций разворачиваются «древние бездны» и наружу проступает унаследованная от предков дикарская первооснова, вызывающая панику, вселяющая неистовство в толпу, овладевающая нами до такой степени, что мы превращаемся в одержимых¹. История XX в. иллюстрирует то, что успела открыть психология, точнее, генетическая психология. В соответствии с ней формы поведения в культуре предстают сложными, включающими в себя древние слои психики историческими образованиями. «Эти приемы или способы поведения, — пишет Л. Выготский, — стереотипно возникающие в определенных ситуациях, представляют как бы отвердевшие, окаменевшие, кристаллизовавшиеся психологические формы, возникшие в отдаленнейшие времена на самых примитивных ступенях культурного развития человека и удивительным образом сохранившиеся в виде исторического пережитка в окаменелом и вместе с тем живом состоянии в поведении современного человека»². Такие пережитки не вызывают интереса, поскольку кажется, что они не осуществляют значимых функций, представляя «выветрившиеся, потерявшие смысл исторические обломки, психологические пережитки отдаленного прошлого, чужеродным телом входящие в общую ткань поведения»³.

Не будучи значимыми для поведения современного человека, они, тем не менее, оказываются ключом по отношению к истории становления культурных форм поведения. Ссылаясь на Фрейда, Выготский указывает на те подчас ничтожные мелочи, вроде оговорок, которые могут оказаться важными психологическими документами. Такие пережитки могут рассматриваться следами значимого процесса. На основании таких следов, обломков и остатков психолог получает возможность реконструкции процессов, которые невозможно наблюдать непосредственно. Эти пережитки, или рудиментарные психические функции, — остатки более древних систем поведения. По мнению Выготского, изучение рудиментарных функций — исходная точка для разворачивания исто-

¹ Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 44.

² Выготский Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1983. Т. 3. С. 58.

³ Там же. С. 59.

рической перспективы психологического исследования. «Так точно и наличие в поведении современного человека рудиментарных культурных функций с несомненностью указывает на то, что известная система поведения развивалась из древних примитивных систем, в которых рудиментарные ныне функции были некогда деятельной, неотъемлемой и органической частью»¹.

Рудиментарные функции становятся основой превращения психологии в историческую или генетическую психологию. В соответствии с новым методом поведение человека превращается в историю поведения. В современной культуре поведение человека не является однородным. Его структура содержит множество генетически различных слоев. Строение психики приобретает «геологический» характер. «Индивид в поведении, — пишет Выготский, — обнаруживает в застывшем виде различные законченные уже фазы развития. Генетическая многоплановость личности, содержащей в себе пласты различной древности, сообщает ей необычайно сложное строение и одновременно служит как бы генетической лестницей, соединяющей через ряд переходных форм высшие функции личности с примитивным поведением в онто- и филогенезе»². Такие пережитки позволяют судить об уже не существующих системах поведения на ранних этапах истории. Рудиментарные функции кажутся изъятыми из исчезнувшего исторического культурного контекста. В современных формах поведения они сохраняются лишь в подчиненном виде. «Если бы кто-нибудь захотел раскрыть историю каждой такой рудиментарной формы, он увидел бы ее на одной из больших исторических дорог человечества. Если раскрыть ее этимологически, мы увидели бы всеобщую ступень культуры, на которую в различные эпохи и в различной форме поднимались все народы»³.

Одним из таких рудиментарных уровней психики является магическое мышление. Открытие и объяснение значимости рудиментарных психических функций видоизменяет восприятие предмета психологии. Он перестает быть статичным, превращаясь в процесс. В силу этого из описательной психология превращается в объяснительную, что позволяет преодолеть угрожающий ей кризис. Такое понимание психологии позволяет и уточнить предмет

¹ *Выготский Л.* Указ. соч. С. 61.

² Там же. С. 63.

³ Там же. С. 64.

социальной психологии, и сделать значимым его исторический аспект. Новая психология больше тяготеет к изучению целостных процессов, выявлению структур в психике и поведении. Она основывается на структурных принципах, поскольку выявляет свойства не сводимого к сумме составляющих его частей целого. Так, она получает возможность объяснить взаимосвязи высших и низших функций. Выясняется, что высшая форма невозможна без низших. Но наличие низших не исчерпывает смысла функционирования структуры высших психических функций. По мере развития последних древние функции не отмирают, продолжая функционировать в виде подчиненных инстанций. В силу этого структура развития поведения человека Выготскому напоминает геологическую структуру земной коры. Это представление функционирования психики оказывается перспективным для выявления закономерностей, характерных для кризисных периодов в истории социальной психологии.

Вклад Выготского в объяснение исторической социальной психологии связан не только с возможностью изучать периферийные психические функции и элементы мышления как следы целых систем поведения, имеющих место на разных этапах истории. Психолог обнаружил и проанализировал механизм психического регресса, ставший предметом внимания уже в психоанализе. Обращая внимание на структуру психики современного человека, представляющую из себя напластования уровней и связей, имеющих разное историческое происхождение, Выготский пишет: «При развитии высших центров низшие, более старые в истории развития центры не просто отходят в сторону, но работают далее в общем союзе как подчиненные инстанции под управлением высших, так что при неповрежденной нервной системе обычно их нельзя определить отдельно»¹. Таким предстает функционирование психики современного человека в норме. В истории часть своих функций подчиненные центры постепенно передают вновь возникающим, надстраивающимися над старыми.

Это означает, что отныне высшие уровни психики контролируют все проявления психики. Тем не менее Выготский допускает, что, отступая в истории перед поздними, более ранние ступени психики обретают самостоятельность, перестают быть подчиненными, контролируя психику и поведение человека. Иначе говоря,

¹ *Выготский Л.* Указ. соч. С. 140.

Выготский мотивирует столь необходимый при объяснении искусства механизм. В ситуации повреждения высших центров или их ослабления подчиненная система освобождается от зависимости и организм подчиняется контролю древнего типа функционирования.

Древние системы мышления и их механизмы Выготский демонстрировал, анализируя механизм «комплексного» мышления и его отличие от механизма мышления с помощью понятий. В связи с этим он отталкивается от логики партиципации, описанной Леви-Брюлем применительно к мышлению в примитивных обществах, на ранних генетических ступенях. Как уже отмечалось, для партиципации характерно установление связи между предметами и явлениями, когда они рассматриваются то как частично тождественные, то как имеющие друг к другу отношение. Между тем в реальности между ними может не существовать ни пространственного контакта, ни какой-либо причинной связи. В качестве примера такой формы мышления Леви-Брюль ссылаясь, как мы уже отмечали, на убежденность представителей племени бороро в том, что они являются красными попугаями аррара. С точки зрения логики такое убеждение кажется нелепым. Однако с точки зрения механизма «комплексного» мышления такие связи вполне возможны, ведь здесь мы имеем дело с иным типом мышления, чем мышление с помощью понятий¹. Анализ структуры «комплексного» мышления проясняет художественное сознание в его современных формах, дает возможность соотносить его не только с понятийными, но и с ранними системами мышления.

Конструктивность «генетической» психологии для разработки методологии социальной психологии искусства состоит в том, что с точки зрения этой психологии функционирование системы психики и поведения современного человека не является замкнутым процессом, а ставится в зависимость от социума. Выготский показывает, что высшие психологические функции представляют интериоризированные отношения социального порядка. Он отвергает традиционную точку зрения в психологии, когда социальное выводилось из индивидуального поведения. Вступая в дискуссию с Ж. Пиаже, Выготский показывает развитие общественных отношений в психические функции². Вот почему для Выготского пси-

¹ *Выготский Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 160.

² Там же. С. 146.

хология, превращаясь в историческую, а точнее, генетическую, тем самым уже становится и социальной психологией. Демонстрируя зависимость языка и речи от социально-культурного опыта, а развитие мышления — от овладения социальными средствами мышления, Выготский утверждает, что проблема мышления и речи — центральная проблема исторической психологии и социальной психологии.

Генетическая психология помогает объяснить, что поведение человека состоит из генетически различных «этажей», или ступеней, каждая из которых в зависимости от взаимодействия организма с внешней средой способна актуализироваться. Если, как утверждает Выготский, повседневное поведение современного человека можно соотнести с длительной историей человеческого поведения, то, естественно, такому же анализу могут подвергнуться и разные сферы человеческой деятельности, в том числе и художественной.

Не случайно, рассматривая искусство, Эйзенштейн многое заимствует в генетической психологии, в частности у Выготского. В самом деле, когда Выготский касается, например, истории развития письма, он начинает с анализа элементарных зрительных знаков. «Именно жест есть первоначальный зрительный знак, — пишет он, — в котором заключается уже, как в семени, будущий дуб, будущее письмо ребенка. Жест является письмом в воздухе, а письменный знак очень часто просто закрепленным жестом»¹. Вот почему в киноязыке Эйзенштейн усматривал проявление рудиментарных систем человеческой коммуникации, а кино в целом представлял как функционирующую систему, в которой отражается вся история человечества.

Несмотря на связь практики кино с высшими системами интеллектуального, понятийного, логического и идеологического развития, оно призвано уравнивать процессы развития культуры, служить противовесом бурному развитию науки, рационализма в его социальных и идеологических формах².

Если кино развивалось не только в русле современного рационализма, но и как противодействие этой тенденции, то в этой сфере должно было культивироваться развитие древних систем психики (магических, мистических, пралогических, мифологиче-

¹ *Выготский Л.* Указ. соч. Т. 2. С. 118.

² *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

ских, фольклорных, суггестивных и т.д.). Эйзенштейн именно так и ставил вопрос, пытаясь продемонстрировать в формах кино жизнь подчиненных систем психики и поведения. Вспоминая выпад Нордау против Вагнера (а его суть заключалась в обнаружении в творчестве композитора стремления возвращаться к первоначальным формам «движения вспять», к первобытным, а то и доисторическим ступеням развития), Эйзенштейн восклицает: «А ведь правда!» То, что делает Вагнер, как, впрочем, и другие художники, по мнению режиссера, является проявлением «комплексного», диффузного, т.е. первобытного мышления, тех состояний психики, которые можно наблюдать либо в детском мышлении, либо в патологических и, следовательно, регрессивных явлениях (сон, наркоз, шизофрения и т.д.)¹.

В связи с существующими в генетической психологии представлениями вернемся к ставшей предметом исследования Нордау ситуации в искусстве рубежа XIX—XX вв. Для Нордау вырождение в искусстве — такое же проявление «отклоняющегося» поведения, как для Дюркгейма самоубийство в социальной жизни. Обращающей на себя внимание тенденцией для Нордау было тяготение к оккультизму, гипнотизму, телепатии и сомнамбулизму. Мода на эти течения способствовала открытию в больших городах специальных спиритических кружков, участники которых пытались приобщиться к миру духов.

В этот период получает распространение демономания, колдовство, исцеление с помощью наложения рук, прорицания, мысленное общение на расстоянии без помощи слов, вызывание духов умерших и т.д. В данном случае Нордау констатировал реальные факты, и не только он. Мода на оккультизм оказалась в центре внимания Бердяева. По мнению философа, чем больше теряет свою притягательность христианское учение, тем сильнее интерес к мистике Востока. Эпоха утверждения рационализма в истории кажется преодоленной, а человек стремится вернуться к истокам. Вот почему философ пишет: «Наступают времена выявления и объективирования скрытых мистических учений»². Интерес к астрологии, имевшей место в тот период, также выражал социальную психологию. Имея в виду начало XX в., Бердяев утверждает, что

¹ *Эйзенштейн С.* Психология искусства (Неопубликованные конспекты, статьи и курс лекций) // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 275.

² *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 510.

никогда еще не было такого разочарования в научности, такой жажды иррационального, как в это время. «Повсюду есть, — пишет он, — глубокая неудовлетворенность рационализмом и стремление освободить иррациональное в жизни»¹.

Стремление выйти из традиционных измерений бытия порождает интерес к мистике. Последняя помогает преодолеть узкое понимание психологизма и выйти в космические измерения человеческой души, чтобы обнаружить связь проявлений психологии индивида со стихиями космоса. В этой ситуации свойственное Дюркгейму традиционное, т.е. социальное, понимание коллективного становится недостаточным. Интерес к астрологии возникает в силу того, что она стремится обнаружить в человеке все наслоения космоса. Окультизные и мистические учения указывают на наличие в его психике всех уровней эволюции. Астрология угадывает неведомые рационалистической науке и обыденному сознанию скрытые в человеке космические силы.

Имея в виду склонность к мистицизму, Нордау констатирует возникновение душевного состояния, когда люди начинают ощущать неясные и в жизни обычно невоспринимаемые отношения между явлениями, присутствие в мире сверхъестественного и чудесного. В обычных явлениях мистик обнаруживает нечто таинственное, присутствие относящегося к существованию мира некоего скрытого знака или символа. Это мировосприятие актуализируется в формах поэзии. Культивируется способность человека предчувствовать будущие события.

Для находящегося во власти мистицизма человека характерна неспособность при восприятии внешнего мира руководствоваться вниманием, перерабатывать туманные представления и подавлять смутные образы и ощущения. Как считает Нордау, крайним выражением мистицизма является экстаз. В экстатическом состоянии человек перестает ощущать внешние раздражения. По его мнению, проявлением мистицизма является творчество поэтов-символистов (П. Верлена, С. Малларме и др.). Выражением интереса к мистике в России становится популярность драматургии М. Метерлинка, герои которого действуют вне времени и пространства.

Фиксируя моду на мистику, Бердяев утверждает, что выглядеть мистиком считается признаком утонченной культурности. В мис-

¹ Бердяев Н. Указ. соч. С. 275.

тике усматривают источник творческого возрождения, но при этом плохо ее знают. Увлечение ею — проявление не только возрождения искусства, но и духовной пассивности и реакции. По утверждению философа, многие формы мистики далеки от самоценности человека, от проявления индивидуальности. Они выражают безличность и потребность в приспособлении к необходимости, а не в освобождении от нее. Отрицание человеческого Я характерно для восточной мистики. В ней с помощью методики сосредоточения человек становится обладателем мировой силы и способен управлять миром, но он лишается своей самости¹.

Как полагает Нордау, выражением склонности к мистике явилось творчество прерафаэлитов с их тяготением к средним векам. Правда, средние века у них носят не исторический характер, представляя символом того, что находится вне времени и пространства, представляя реальность мифа. Средневековыми картины считаются потому, что в них появляются королевы и рыцари, благородные фрейлины, пажи и другие воображаемые и экзотические персонажи². Искусство нового времени особое пристрастие питает не только к мистицизму, но и к романтизму, который, как известно, первым идеализировал средние века. Как и романтизм, интерес к средним векам иллюстрирует тенденцию к иррациональному и недоверие к рационалистической картине мира.

На рубеже XIX—XX вв. больше всего настораживало равнодушие нового искусства к традиционной нравственности и прежде всего к христианству. Это в полной мере характерно для философии Ницше, о чем пишет Нордау. Обличая христианскую мораль, Ницше стремится доказать, что она способствовала упадку европейской культуры, сломала сильных, вырвала с корнем инстинкты, внедрила ненависть ко всему земному. По его мнению, на протяжении 18 веков в Европе стремились воспитать «возвышенного выродка»³, противопоставляя мораль природе и свободе. В результате «стадный человек» принимает такой вид, как будто он — «единственно дозволенная природа»⁴. Пытаясь противостоять процессу «вырождения» европейца эпохи демократии, Ницше провозглашает власть инстинкта над моралью, реабилитирует жестокость и

¹ Бердяев Н. Указ. соч. С. 503.

² Нордау М. Указ. соч. Т. 2. С. 81.

³ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 280.

⁴ Там же. С. 317.

упраздняет сострадание, являющееся, по Шопенгауэру, фундаментом всякой этики. «Самый великий сегодня — тот, — пишет Ницше, — кто стоит по ту сторону добра и зла»¹. Распространение этого губительного, по Нордау, признака в искусстве началось, поскольку оно больше не сострадает человеку. Для нового художника не существует добродетели и порока. Он не считается с нравственными ценностями.

В начале XX в. произошел такой же надлом морали, как и культуры в целом. Старая мораль воспринимается моралью послушания, она была средством приспособления к необходимости. Философия Ницше — критика традиционной морали. Кризис морали выразила драматургия Г. Ибсена. «В ибсеновском творчестве та же атмосфера горного воздуха, героического восхождения, что и у Заратустры. То же восстание качественно восходящей индивидуальности против духа середины-общего»². Кризис традиционной морали — проявление прежних форм коллективности как фундамента общественной структуры. Возникает необходимость в новой морали, соотносимой с природой индивидуального сознания. Ибсену, восставшему против традиционной морали, воспевающему антисоциальные чувства и проповедующему индивидуализм, от Нордау достается больше всего, поскольку культ Я, свободу индивида от общественных связей Ибсен, по мнению Нордау, возвел в абсолют.

Другая, не менее привлекающая к себе внимание тенденция этого периода — культивирование зла. Будучи равнодушными по отношению к добру, новые поэты, по мнению Нордау, проявляют особый интерес к злу. Последнее влечет их к себе, как добро — здоровое большинство людей. Улавливая это усиление внимания к злу, Бердяев ставил эту тенденцию в зависимость от кризиса христианства и от сдерживания религией творческого порыва человека. По его мнению, ложь послушания порождает равнодушные к добру и злу, «отказ от мужественного противления злу»³. Это его суждение имеет прямое отношение к практике искусства начала XX в.

|| Эта упадочность души, к добру и злу постыдно равнодушной, ныне доходит до мистического упоения пассивностью и покорностью, до

¹ Ницше Ф. Указ. соч. С. 337.

² Бердяев Н. Указ. соч. С. 470.

³ Там же. С. 255.

игры в двойные мысли. Упадочная душа любит кокетничать с Люцифером, любит не знать, какому богу она служит, любит испытывать страх, всюду чувствовать опасность. Эта упадочность, расслабленность, раздвоенность духа есть косвенное порождение христианского учения о смирении и послушании — вырождение этого учения¹.

Отмечая аналогичное явление, Нордау обращает внимание на состязания среди литераторов в отыскании нового зла, в создании культа дьявола. Дело доходит до того, что Нордау ставит на один уровень преступника и художника, утверждая, что искусство становится прибежищем тех, кто спасается от наказания².

Искусство того времени осваивает извращения в отношениях между полами. По мнению Нордау, в искусстве обычная чувственность, т.е. отношения мужчины и женщины, перестает привлекать внимание. Пикантность в изображении чувственности возникает там, где кончаются нормальные половые отношения. По его мнению, об этом свидетельствует популярность маркиза де Сада. Проявления эротизма и извращения в половой сфере Нордау находит у Верлена, представляя его рабом возбужденной чувственности. По его мнению, религиозная мечтательность не противоречит болезненно напряженному эротизму Верлена. В его творчестве чередуются грубая чувственность и набожность. Вообще эротомания характерна для всего нового искусства. У некоторых литераторов мысль о женщине носит характер навязчивого представления. Эротическое чувство господствует над художественным. Художник-дегенерат видит в женщине властную природную силу, разрушительную и доставляющую наслаждение, но в то же время он и страшится ее, не имея сил противостоять ее чарам.

Рассмотрение явления регресса, в том числе и в художественном мышлении, нас интересует с социально-психологической точки зрения. В связи с этим вновь обратимся к поставленной в свое время Дюркгеймом проблеме самоубийства. В самоубийстве Дюркгейм видел следствие неспособности преодолеть обособленность и одиночество индивида в распадающихся традиционных организациях, невозможность достигнуть социального единства и сплоченности. Такое состояние индивида, или фрустрация, когда агрессия обращается на себя или на других, также предстает регрессом психики, проявляющимся в комплексе разрушения, что по-

¹ Бердяев Н. Указ. соч. С. 255.

² Нордау М. Указ. соч. Т. 3. С. 110.

лучает выражение в искусстве. Причины того, что человек оказывается во власти разрушения и жестокости, следует искать в состоянии его бессилия и изоляции. При этом потребность в разрушении как следствие разлада с миром трудно осознать, поскольку она подвергается рационализации. «Но, — пишет Фромм, — объекты иррациональной разрушительности — причины, по которым выбраны именно эти объекты, — сами по себе второстепенны; разрушительные импульсы — это проявление внутренней страсти, которая всегда находит какой-нибудь объект. Если по каким-либо причинам этим объектом не могут стать другие люди, то разрушительные тенденции индивида легко направляются на него самого»¹.

Как утверждает Фромм, потребность в разрушении и жестокость — реакция на тревогу. Последняя возникает из ощущения, что окружающий мир враждебен личности и из чувства бессилия. Фромм склоняется к фрейдовской интерпретации разрушительных влечений человека, его влечения к Танатосу². Правда, Фромм не исключает, что инстинкт разрушения — проявление не только индивидуальной психологии, но и психологии народов, у которых склонность к разрушению может быть сильной или слабой. Проявление инстинкта разрушения Фромм ставит в зависимость от неспособности человека утвердить свое Я в жизни. По его мнению, социальные условия, подавляющие потребность в жизни, в утверждении Я человека, провоцируют страсть к разрушению.

Проявление этих тенденций как в жизни, так и в искусстве свидетельствует о существовании универсального влечения человека, способного в переходные периоды актуализироваться, в том числе и в культуре. В конечном счете социальную психологию нового времени с ее жестокостью, вырождением, самоубийством и т.д. можно объяснить исходя лишь из этой универсальной потребности. Как уже отмечалось, аналогичные «взрывы» жестокости имели место в истории и раньше. Обращаясь к средним векам, Гуревич констатирует крайнюю неустойчивость настроений масс, легко впадающих в панику и склонных к внезапным иррациональным взрывам возмущения с сопутствующей им кровавой жестокостью³.

¹ Фромм Э. Бегство от свободы. С. 154.

² Там же. С. 156.

³ Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 322.

Распад позднейшей системы коллективных представлений (идеология также является одной из таких систем) приводит к активизации ранней системы таких представлений. Внимание к особенностям их функционирования позволит разобраться в сложностях современных настроений и в порождаемых ими картинах мира. В этом смысле представляет интерес методология Фрейда, обнаружившего, что в некоторых играх и мифах та или иная общность не всегда исходит лишь из принципа удовольствия. Во всяком случае его гипотеза способна пролить свет как на самоубийства, так и на различные проявления того, что Нордау называет «вырождением». Игры и мифы могут возрождать переживания, не имеющие отношения к «золотому веку» и не воспринимающиеся приятными. Так, согласно Фрейду, невротик вновь и вновь возвращается к перенесенным в детстве болезненным аффективным состояниям, чтобы пережить их снова. Вместо того чтобы освободиться от переживания катастрофы, индивид постоянно возвращается к нему. Навязчивое повторение, во власти которого может находиться не только индивид, но целый народ, может происходить и в мифах, с помощью которых возникает возможность вернуться к забытому и вытесненному.

Наблюдения за детьми привели Фрейда к пересмотру своих предшествующих представлений и к выводу, что при господстве принципа удовольствия существует потребность в воспоминании неприятных ситуаций и в превращении их в предмет психической обработки. «Новый и удивительный факт, — пишет он, — который мы хотим теперь описать, состоит в том, что “навязчивое повторение” воспроизводит также и такие переживания из прошлого, которые не могли повлечь за собой удовлетворение даже вытесненных прежде влечений»¹. Болезненные аффективные состояния имеют тенденцию не вытесняться, а постоянно возвращаться в сознание. Если иметь в виду не только индивида, но и общность, то такие состояния выключают ее из исторического времени.

По Фрейду, человек, как и всякий живой организм, предрасположен к восстановлению прежнего состояния, которое он должен преодолеть. Такая предрасположенность противостоит стремлению к изменению и развитию. По своей природе она является консервативной. Аналогию такого возвращения человека в прежнее состояние Фрейд находит в животном мире, например в стрем-

¹ Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989. С. 391.

лении рыб откладывать икру в удаленных от их обычного пребывания местах и в поведении перелетных птиц. Имея в виду эти примеры, Фрейд пишет: «Мы видим, что зародыш животного принужден повторить в своем развитии структуру всех тех форм, пусть даже в беглом и укороченном виде, от которых происходит это животное, вместо того, чтобы поспешить кратчайшим путем к его конечному образу...»¹.

Индивид стремится не только к принципиально новому, никогда прежде не существовавшему, но и исходному состоянию, которое ему однажды пришлось оставить. Исходя из этого противоречия Фрейд приходит к выводу о существовании консервативного и постоянно присутствующего влечения к Танатосу, казалось бы, входящему в противоречие с влечением к самосохранению, к жизни, самоутверждению. Одно влечение двигает человека вперед, чтобы он возможно быстрее достиг конечной цели жизни, другое возвращает его обратно. Выходом из этого противоречия является стремление человека преодолеть влечение к Танатосу и двигаться вперед, приспособляться к реальности и сублимировать, претворять в какие-то ценности влечение к Танатосу, делать его несуществующим, создавать что-то, что имеет культурный смысл.

Эрос стремится активно противостоять Танатосу, а созидательный процесс — деструктивному. При этом Фрейд полагает, что влечения к самосохранению, самоутверждению и вообще к жизни являются частными, зависимыми по отношению к консервативному влечению вернуться к неорганическому состоянию. Если в глубинах психики скрыто консервативное влечение к сохранению неорганического равновесия, то как в этом случае объяснить прогресс человечества? По мнению комментировавших работу Фрейда Л. Выготского и А. Лурии, преодолеть консервативность биологических сил помогает среда, внешние силы, обязывающие личность преодолевать себя и свои влечения, чтобы иметь возможность приспособляться к миру².

Гипотеза Фрейда способна объяснить не только индивидуальную, но и социальную психологию, причем на всех этапах истории. В ситуации распадающихся коллективных ценностей (идео-

¹ Фрейд З. Указ. соч. С. 404.

² Выготский Л., Лурия А. Предисловие к русскому переводу работы З. Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия» // З. Фрейд. Психология бессознательно-го. М., 1989. С. 35.

логических, культурных, религиозных) стремление к Танатосу способно обостряться, выражать не сознание отдельных людей, а эмоциональное состояние оказавшегося неспособным ответить на «вызов» истории общества в целом. В частности, объяснить разнообразие проявления человека в переломные эпохи истории, когда рвутся традиционные связи, без учета этого универсального и консервативного влечения не представляется возможным. Состояние бесперспективности и отчаяния вызывает к жизни получающее отражение в искусстве неосознаваемое влечение к смерти. Комплекс Танатоса обостряется, когда распадаются некогда стабильные социальные организмы, ослабляется чувство сплоченности и единства, а человек утрачивает связи с воплощенными в социальных институтах коллективными ценностями. В любые периоды истории социальная психология исследует связи индивида с разнообразными групповыми и коллективными реальностями. Но лишь эпохи распада этих реальностей в традиционных формах вызывают эту науку к жизни, делая ее столь необходимой.

3 МЕНТАЛЬНОСТЬ РОССИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО И МАССОВОГО СОЗНАНИЯ



Оппозиция между индивидуальными и массовыми состояниями сознания как выражение этапа в истории цивилизации

Развитие социальной психологии связано с ее трансформацией в историческую социальную психологию, причем на основе исследований по данной проблематике, проводившихся историками. Речь идет об изучении ими ментальности или присущего той или иной эпохе способа видеть мир. Ментальность представляет универсальную, не сводимую к идеологии категорию, связь которой с культурой и с социальной психологией несомненна. Вызванная к жизни французскими историками категория ментальности не может отождествляться ни с одной из сфер мышления (философской, эстетической, правовой, идеологической, политической и т.д.). Ментальность пронизывает логические уровни психологии, определяя эмоции людей. Следовательно, для ее носителей какие-то пласты ментальности остаются неосознаваемыми. Эта категория имеет такое же отношение к общественному сознанию, как и к коллективному бессознательному. Ее содержание — сложный гибрид исторического и мифологического, идеологического и психологического.

Так, Л. Февр связывает ментальность с психологией людей минувших эпох, с реконструкцией эмоциональной жизни определенной эпохи. На этом пути предметом анализа стали или совершенно неизученные явления, или изученные лишь в частных аспектах.

Ментальность как коллективное состояние сознания не тождественна историческим формам сознания. Кроме того, она не проявляется в осознаваемых формах. Это слои сознания остаются нейтральными по отношению к динамичной политической истории и к идеологическим формам, в свете которых осознаются про-

цессы реальной жизни. В силу этого ментальность не поддавалась методам классической историографии, во всяком случае историографии второй половины XIX и начала XX в. Но в данном понимании ментальность является и социальной психологией. Таким образом, помимо идеологии как поверхностного уровня общественного сознания объектом научного внимания становятся более глубокие и менее подверженные изменениям слои истории. Они и определяют формы проявления эмоциональной жизни людей в каждую эпоху.

Вступая в дискуссию с Й. Хейзингой по поводу эмоциональной определенности некоторых эпох, Февр сомневается в тезисе, согласно которому позднее Средневековье в эмоциональной истории человечества представляет исключительный период, отличающийся особой динамикой перехода от злобы к милосердию, от буйной жестокости к пылкому состраданию, неустойчивостью эмоциональной жизни и т.п. Он ставит диалектический вопрос об амбивалентности в проявлении эмоциональной жизни в каждый исторический период. При изучении любой эпохи необходимо иметь в виду все возможные, даже прямо противоположные проявления эмоциональных состояний. Согласно Февру, стечение обстоятельств, прихотливость наших представлений, те или иные особенности поведения объясняются временным преобладанием одного полюса над другим: ненависти над любовью, потребности в жалости над инстинктом жестокости и т.д. Ни одно из этих контрастных состояний не может проявиться, не выжив другое.

Отсюда все эти колебания, резкие перемены и внезапные обращения, которые никак не согласуются с логикой. Подобно эмоциональной жизни людей, взятых порознь, жизнь человеческих групп в течение определенной эпохи не может быть передана посредством сочетания локальных тонов, как это было принято в прошлом. Она складывается, с одной стороны, из противоборствующих и взаимовозбуждающих тенденций, а с другой — из влечений, тяготеющих к различным объектам и потому различным образом ориентированных¹.

Принимая во внимание потенциальную множественность проявлений человека, Февр показывает, что в истории не было периодов, для которых характерно преобладание только интеллектуальной или только эмоциональной жизни. Скажем, XVIII в.

¹ Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 116.

считается триумфом чувствительности. Однако в документах этого времени можно отыскать свидетельства о том, что люди отрицательно оценивали проявления слезливой и безудержной чувствительности¹. Каждая эпоха стремилась овладеть эмоциональной активностью, вырабатывая способы подавления и претворения эмоций и культивируя интеллектуальные формы общения. Тем не менее эмоциональная жизнь народов как в своих непосредственных, так и опосредованных формах, оказывается неуничтожимой. Меняются лишь формы ее проявления, но не сама ее энергия.

Обращаясь к начальным стадиям капитализма, утверждающего себя благодаря «протестантской этике», Февр набрасывает, казалось бы, близкую к однородности психологических проявлений картину. Речь идет о нарождающемся слое буржуа — людей с разумом «ясным, логическим и точным», способных на инициативу, риск, дерзновение. На авансцену вышли люди, «уверенные в себе, гордящиеся собой, прочно сидящие на своих землях, в своих домах, на своих сундуках, полных золота и серебра; они, естественно, горячо желали заменить старые авторитеты своим молодым авторитетом и объявить себя перед лицом всего мира теми, кем они были на самом деле, — любимцами и хозяевами столетия»².

Пытаясь уловить эмоциональные проявления как коллективные состояния сознания, Февр ставит вопрос: что же, в конце концов, изучает историк — личность или массы? Отвечая на него, он отождествляет предмет изучения историка и социального психолога. Историка не интересуют ни личности, ни массы сами по себе, а лишь взаимодействие личности и масс, степень и форма утверждения личностной идеи и поведения личности как групповой и коллективной реальности. Иначе говоря, историка интересует деятельность личности в той мере, в какой она осуществляется не отдельным человеком или даже группой, а перерастает в массовое, имеющее последствия в жизни общества явление. Такое понимание истории учитывает социально-психологическое ее состояние. Сопоставляя индивидуалистические и коллективистские способы интерпретации истории, Х. Ортега-и-Гассет пишет, что в первом историческими действующими лицами являются исклю-

¹ Февр Л. Указ. соч. С. 122.

² Там же. С. 340.

чительно индивиды, во втором — действия диффузных множеств. Для философа очевидны активный, творческий характер личности и сопротивление масс личностям, наделенным инициативой. Не принимая ни того, ни другого варианта, философ предпочитает историю как сосуществование этих тенденций. Иначе говоря, «ге-рои» неотделимы от массы.

На всех ступенях своей эволюции человечество всегда представляло собой функциональную структуру, в которой наиболее энергичные — какой бы ни была форма энергии — воздействовали на массы, придавая им определенную конфигурацию. Это предполагает некую базисную общность высших индивидов и вулгарной толпы. Абстрактно чужеродный для массы индивид не мог бы произвести на нее ни малейшего воздействия: его деятельность скользила бы по социальному телу эпохи, не вызывая в ней какой-либо реакции, не входя, следовательно, в общеисторический процесс¹.

Несмотря на приводимые суждения, логика развития и смены психологических состояний все же должна быть заключена в более жесткую схему исторического процесса. Представляется, что во многом ключ к исторической социальной психологии можно найти в концепции А. Тойнби. Во всяком случае методология этого историка позволяет применить принцип историзма и к социальной психологии, и кроме того, представить, что зафиксированная Ортегой-и-Гассетом ситуация «восстания масс» оказывается не «отклонением» от генеральных процессов мировой истории, а закономерным и повторяющимся в истории разных народов этапом цивилизации. Если это так, то концепция Тойнби дает доступ к более глубокому объяснению отношений, существующих между культурой, историей и социальной психологией.

К. Ясперс утверждает, что лишь история человечества в целом способна дать масштаб для осмысления современных процессов². Собственно, историком приходилось быть даже социологу Дюркгейму. Концепция Тойнби конструктивна тем, что в ней предлагается общая интерпретация «коллективного представления», предстающего на этот раз в форме цивилизации. С этой точки зрения зафиксированные Дюркгеймом, а затем Ортегой-и-Гассетом ситуации предстают одной из стадий в истории цивилизации.

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М., 1991. С. 5.

² *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М. 1991. С. 29.

Тойнби присуще критическое восприятие западной историографии, оказавшейся под воздействием экономики, индустриализации и политики и гипертрофировавшей, как он полагает, одну грань исторического сознания, прилагаемую ко всем регионам мировой истории. Он не принимает ни националистической интерпретации истории как истории отдельных государств, ни универсалистские истории как истории мира в целом, пытаясь отыскать иной принцип членения исторического процесса — членения по видам, объединяющим разные народы. Иначе говоря, Тойнби вводит особый критерий образования и функционирования коллективного начала, связывая его не столько с культурой, сколько с цивилизацией или, точнее, объединяющим разные народы социально-культурным типом. По убеждению историка, силы истории не являются национальными и в своем частном национальном проявлении не могут быть поняты. Их можно рассматривать как проявление вида. Чтобы выявить вид, необходимо исследовать, как разные народы реагируют на вызов истории: одни находят решения, преодолевая противоречия, другие, не будучи способными дать ответ на этот вызов, утрачивают самобытность, а третьи могут менять направление развития.

Исходя из одинаковых реакций на вызов истории, различные народы объединяются в группы или виды, что позволяет «прочитывать» историю отдельного народа на фоне общей истории вида¹, и история обществ одного вида превращается в историю конкретной цивилизации, поэтому мировую историю можно рассматривать состоящей из истории разных цивилизаций. Введение термина «цивилизация» Тойнби мотивирует необходимостью отделить поздние социальные образования от примитивных обществ. Тогда история превращается в историю генезиса, роста, «надлома» и разложения цивилизации. Генезис цивилизации начинается с «мутации» примитивных обществ, представляет следствие столкновения общества с вызовом истории, который может иметь разные формы, в частности форму внешней среды, т.е. природно-географического фактора.

Учитывая этот фактор, исследование исторического процесса Тойнби выводит за пределы эволюции государственных структур и политических систем. Чем интенсивней и продолжительней ставящий то или иное общество в экстремальную ситуацию вызов

¹ Тойнби А. Постижение истории. М., 1991. С. 26.

истории, чем более часты вызовы, тем сильнее стимул как для зарождения цивилизации, так и для ее развития. В процессе роста цивилизация переживает географическую экспансию. Каждая цивилизация имеет свой ритм развития и особую длительность. При этом географическая экспансия цивилизации, вроде бы свидетельствующая о ее триумфе, в реальности может оказаться признаком ее распада.

В связи с вопросом о процессах массовизации в истории интерес представляет стадия в истории цивилизации, называемая Тойнби «надломом», который начинается с неспособности дать творческий ответ на вызов истории. Втягивая локальные государства в междоусобные войны, милитаризм подрывает основы обществ, становясь причиной гибели цивилизации. Общий принцип «надлома» цивилизации — обособление экономической, политической и культурной жизни, составляющих единство в период интенсивного роста цивилизации. На этом этапе культура противопоставляется политике. Географическая экспансия и милитаризация являются лишь способами искусственного задержания начавшегося социального распада: «...общество, переживающее упадок, стремится отодвинуть день и час своей кончины, направляя всю свою жизненную энергию на материальные проекты гигантского размаха, что есть не что иное, как стремление обмануть агонизирующее сознание, обреченное своей собственной некомпетентностью и судьбой на гибель»¹.

Способность творчески реагировать на вызовы Тойнби связывает с творческой личностью. Конечно, творческий ответ дает общество или цивилизация в целом. Но первоначальное творческое решение должно созреть в сознании творческой личности. Этот процесс не лишен драматизма. Прежде всего драматично отношение гения с обществом, которое может творческое решение принять или отвергнуть. Оно будет принято, если общество «созрело». Поэтому сразу такое решение не принимается. Для того чтобы общество в целом приняло творческое решение, гений предпринимает много усилий. Преждевременная попытка гения изменить существующий порядок вещей со стороны способна вызвать агрессивную реакцию общества, что может иметь и трагический исход. История демонстрирует как победы, так и поражения творческого гения. Именно в этой сфере сталкиваются особенности кол-

¹ Тойнби А. Указ. соч. С. 223.

лективного и индивидуального состояний сознания, описанные Дюркгеймом, и особенности массового и личностного состояний сознания, проанализированные Ортегой-и-Гассетом. Творческая идея редко сразу покоряла общество в целом. Это дает Тойнби основание выделять в цивилизации «творческое меньшинство» и «нетворческое большинство». Отношения между ними составляют важный раздел социальной психологии, в том числе психологии искусства. В конце концов он формулирует: «Акты социально-го творчества — прерогативы либо творцов-одиночек, либо творческого меньшинства»¹. Более того, то, что заявляющий о себе творец оказывается выброшенным за пределы инертной нетворческой массы, — скорее правило, чем исключение.

При этом Тойнби утверждает, что формы цивилизации в последнем столетии — дело рук творческого меньшинства: «Творческое меньшинство в современном западном мире находится перед опасностью регресса, а земля, преображенная творческим актом, оказалась в руках новых сил и нового аппарата власти»². Нельзя отказать в проницательности Ортеге-и-Гассету, который, не расходясь в этом с Тойнби, подмечает парадокс: творческое меньшинство, превращая демократию и индустриализацию в идеал, вызвало к жизни силы, угрожающие не только ему, но и основам самой цивилизации. Обязанные творческому меньшинству успехи цивилизации несовместимы с уровнем развития, на котором оказались массы. Противоречие между творческим меньшинством и массами оказывается столь глубоким, что, по сути дела, порождает универсальный кризис цивилизации, демонстрируя ее распад. Это особенно касается сферы искусства.

Тойнби детально останавливается на анализе механизма «Ухода-и-Возврата» наталкивающейся на непонимание массы творческой личности. Анализ логики взаимоотношений творческого меньшинства с массой у Тойнби составляет целые страницы, а примеры извлекаются им из удаленных исторических эпох. Но за примерами далеко ходить не надо. История социализма как порождения творческого меньшинства демонстрирует это противоречие. Уже не одно десятилетие мы являемся очевидцами проявления тойнбианской логики, согласно которой творческая личность дважды предстает перед обществом со своими идеями. Достаточно

¹ Тойнби А. Указ. соч. С. 259.

² Там же.

перечитать сборник «Вехи», чтобы убедиться в правильности мыслей, высказанных философами. «Возврат» этих провидцев сегодня происходит как «возврат» не их самих, а некогда высказанных ими идей. История «шестидесятничества» свидетельствует, что подобная логика способна повторяться в более кратких длительностях истории. В «перестроечных» дискуссиях возрождались идеи либеральной интеллигенции 1960-х гг., но на этот раз они уже не всегда высказывались теми, кто их в свое время породил, а, скажем, представителями власти, что свидетельствовало о готовности общества одобрить эти идеи.

Говоря о принципе «Ухода-и-Возврата», проиллюстрированном Тойнби на всем пространстве мировой истории, обратим внимание на то, что непонимание творческой личности обществом вызывает к жизни художественные явления, обращенные ко всему обществу и имеющие своей целью способствовать усвоению массами творческих идей, необходимых для выхода обществ из экстремальных ситуаций и ответа на вызов истории. Тойнби превращается в историка искусства, приводя примеры того, как некоторые творческие личности, начинавшие карьеру в военных или государственных сферах, столкнувшись с непониманием, приходили к необходимости уйти в художественное творчество, чтобы тем самым познакомить со своими идеями общество. Фукидид, Полибий, Конфуций, Макиавелли и др. более известны не как политические деятели, но как мыслители.

Такое сопоставление практической и художественной деятельности гениев позволяет поставить вопрос о генезисе искусства и его социально-психологических функциях. Постигание смысла искусства и его функций в истории цивилизации Тойнби ставит в зависимость от конфликтности в отношениях между коллективными и индивидуальными состояниями сознания. В этом контексте искусство функционирует как компенсация невозможности творческого меньшинства реализовать свои идеи в жизни. При этом смысл понятия «компенсация» у Тойнби предстает в социально-психологическом виде. Под процессами компенсации, вытеснения и сублимации З. Фрейд подразумевал лишь процессы индивидуальной психологии, что приводит к абсолютизации энергии либидо. Теория Тойнби предлагает более широкое толкование этих процессов. Конечно, она не исключает подмеченных Фрейдом процессов индивидуальной психики, но их смысл она улавливает

лишь на фоне латентных процессов в отношениях между личностью, обществом и искусством.

В соответствии с этой логикой искусство представляет собой одну из фаз в отношениях между вызовом и ответом в истории цивилизации. Лишь в этом контексте можно понять знакомые по рецептивной эстетике или герменевтике толкования художественных текстов. С точки зрения психологии искусства, т.е. его воздействия на общество, важно, что интерпретации произведения не могут быть нейтральными по отношению к ситуации вызова.

Возвращающееся меньшинство ставит нетворческое большинство перед выбором: или принять его решение общей проблемы или же довольствоваться беспомощным ожиданием последствий нерешенных проблем. В свою очередь большинство взывает к меньшинству в предвкушении новой жизни; в противном случае опыт, полученный в изоляции, так и не помогает решить стоящие перед обществом проблемы. Если меньшинство, вернувшись, не в состоянии обратиться к своему большинству, то все движение «Ухода-и-Возврата» оказывается бесполезным. С другой стороны, если возвращающееся меньшинство действует эффективно и большинство принимает его идеи, конверсия через мимезис может стать столь сильной, что выльется в революцию. В любом случае обоюдный вызов производит трение, конфликт, бурю и волнения¹.

Ситуация в осознании латентных функций искусства оказывается более серьезной, если иметь в виду, что в столкновении творческого меньшинства и нетворческого большинства решается проблема выживания общества, и осознать, что каждый вызов истории ставит общество на грань жизни и смерти. Следовательно, вопрос о необходимости понимания предлагаемой гением творческой идеи превращается в проблему быть или не быть обществу. История не раз демонстрировала благополучный исход таких конфликтных ситуаций, когда общество в конечном счете все же принимало гения, и крайнюю нетерпимость по отношению к нему со стороны общества, что демонстрирует консервативность общества и его неспособность мыслить конструктивно, т.е. своевременно давать творческий ответ на вызов истории. Последнее становится для общества трагичным, ибо оказывается исходной точкой «надлома» цивилизации. В фазе «надлома» уменьшается энергетический фактор цивилизации, его хватает лишь на то, что-

¹ Тойнби А. Указ. соч. С. 284.

бы поддержать существующее положение. Достигнутое в эпохи расцвета цивилизации понимание между творческим меньшинством и нетворческим большинством становится более невозможным, что ведет к эскалации власти, добывающейся стабилизации общества с помощью силы.

«Надлом» цивилизации начинается с момента обособления массы от творческого меньшинства. Именно этот этап в европейской истории начала XX в. описан Ортегой-и-Гассетом. При этом философ не дает его исчерпывающей интерпретации, которая возможна лишь в контексте исторической схемы Тойнби. На таком этапе масса решительно заявляет о своей самостоятельности и своих правах. Не доверяя творческому меньшинству, освобождаясь от его авторитета, она стремится вмешаться в жизнь и управлять ее процессами, не доверяя более и институтам власти, и проявляет универсальный нигилизм по отношению ко всем культурным и социальным институтам, а демократия перерастает в охлократию. Возникает противоречивая ситуация, когда творческие личности, сумевшие справиться с вызовом истории на предшествующих этапах, «успокаиваются», становясь творчески бессильными. Власть стремится хотя бы внешне снять назревшие противоречия, создавая иллюзию благополучия и стабильности общества.

Прежние творцы, «пребывающие на заслуженном отдыхе», и представители власти, уверовавшие в силу, усугубляют положение, способствуют усилению «надлома», мешая выйти на арену общества следующему поколению творческих личностей, превращая их в изгоев и диссидентов. Общество продолжает молиться старым богам, не замечая усиливающегося внутреннего «надлома». Оно пребывает в ситуации затянувшегося и опасного застоя. Вызов истории продолжает требовать от цивилизации ответа, но существующая ментальность противоречит осознанию обществом объективных опасностей, ведущих его к гибели.

В ситуации «надлома» в обществе, оказавшемся неспособным дать творческий ответ на вызов истории, происходит эскалация массовизации и огосударствления. Как показано Ортегой-и-Гассетом, эти тенденции связаны между собой: по мере роста авторитета государственной власти сходит на нет тенденция к многообразию, гибкости, эксперименту и в конечном счете к творчеству. Внутренние процессы распада государство стремится преодолеть с помощью географического расширения и милитаризации. В ситу-

ации усугубляющегося отчуждения творческого меньшинства от нетворческого большинства имеет место формирование «внутреннего пролетариата», для которого характерно чувство неудовлетворенности, острое ощущение отторжения от общества, утраты корней и традиций. Положение «внутреннего пролетариата» связано с проявлением низменных влечений, жестокости, ненависти, инстинктов разрушения, что выливается в революционные вспышки. «Причина надлома — невозможность самодетерминации, в результате чего возникает потеря внутреннего единства, гармонии и пропорциональности»¹.

Итак, Ортеге-и-Гассету первому удалось зафиксировать наиболее универсальные признаки социальной психологии. Но философ оказался уязвимым в их истолковании. Ключ к истолкованию давала лишь концепция Тойнби. Выводы Тойнби позволяют трансформировать социальную психологию как науку в историческую социальную психологию. Однако принцип историзма в социальной психологии становится очевидным лишь в соотнесении с циклическими концепциями истории.

Художественная картина мира XX в. в ракурсе отечественной ментальности

В последние десятилетия XX в. в обиход искусствознания, философии и культурологии постоянно вводились новые, обладающие универсальностью понятия. К ним с полным основанием следует отнести понятие «картина мира», которого мы касались выше. Так, известны попытки воспользоваться этим понятием в психологических исследованиях искусства², в исторических исследованиях. Например, фундаментальное издание группы исследователей истории русской художественной культуры имеет подзаголовок «Картина мира»³. Опирирует этим понятием и философия. Здесь достаточно сослаться на М. Хайдеггера. Интерес к истории культуры получил выражение, в частности, в книге А. Гуревича,

¹ Тойнби А. Указ. соч. С. 355.

² Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1983; Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986.

³ Русская художественная культура II половины XIX века. Картина мира. М., 1991.

где понятие картины мира стало ключевым. Применяется это понятие и к изучению ментальности разных народов и цивилизаций¹.

При сопоставлении разных структур художественной картины мира, выявлении как процессов преемственности в их развитии, так и разных исторических ситуаций в их функционировании нельзя обойти один из кардинальных аспектов, связанный с исключительной культурной ситуацией функционирования художественной картины мира в XX в. Как мы стремимся показать, она радикально отличается от того, что имело место на протяжении нескольких столетий начиная с эпохи Возрождения и что обычно обозначают как Новое время, или эпоха модерна. Новое время, рассматриваемое нами как целый цикл в истории культуры, вызвало к жизни не только специфическую художественную картину мира, но и особую методологию ее осмысления, связанную с философией, а также с возникающей именно в это время эстетикой. Как полагает Хайдеггер, категорией «картина мира» можно серьезно оперировать лишь в границах Нового времени, поскольку именно с этого времени культура представляет собой не некую безличную субстанцию, а реальность, допускающую множественность картин мира, что свидетельствует о вторжении в культуру личного начала².

Активность личного начала можно уловить еще в античности. Она имеет место в средние века, и ее утверждение во многом обязано христианству. Тем не менее именно в Новое время постепенно приближались к пониманию того, что искусство — уникальный социальный институт, решающий задачи актуализации и социализации картины мира в ее индивидуальной форме, перед которой на задний план отступают аспекты культурных норм, религиозных ориентаций, эстетических категорий, вопросов стиля как в его национальных, так и в общечеловеческих проявлениях. Утверждая, что функция литературы заключается в институционализации субъективности³, Р. Барт лишь продолжает существующую в западной культуре традицию.

Затрагивая вопрос о происхождении субъективизации в истории культуры, В. Розанов связывает ее исключительно с немецким философским идеализмом и вообще немецким духом:

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993.

² Хайдеггер М. Время картины мира // М. Хайдеггер. Время и бытие. М., 1993.

³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 231.

Как в сфере религиозной, так в сфере политической, так и здесь, в умственной области, собственное Я было признано высшим выразителем этой расы, за источник норм, граней и связей, какие мы наблюдаем в природе. И углубленное изучение мира, которое для всех народов от начала истории было любознательным рассматриванием его и размышлением о виденном, для ряда великих прозорливцев, начиная с Канта, стало только познанием сокровенных движений собственного внутреннего существа¹.

Естественно, что отношение к искусству как порождению индивидуальности обусловило высокий статус индивидуальности творца или гения, а позднее и появление исследовательского направления «психология творчества». В средние же века личность художника часто оказывалась анонимной. Тех, кого интересует психология творчества, наверняка разочаруют суждения великих художников Средневековья, мало интересовавшихся творческим актом. Повышенный интерес к процессам творчества, к личности художника, свойственный философии и эстетике Нового времени, затем распространился на самих художников².

Развертывание искусствоведческих исследований с рубежа XIX–XX вв. уже свидетельствует о недостаточности чисто философских и эстетических методов исследования искусства. Благодаря активизации в Новое время личного начала в формах искусства создается профессиональное искусство (пласт «профессионального, авторского» искусства), специфика которого связана с тем, что его создают профессиональные художники. Это новое явление — следствие того, что в истории можно было бы назвать процессами профессионализации, т.е. формирования специфической группы людей, занимающихся исключительно созданием произведений искусства. Первоначально они получают от меценатов (обычно это первые лица государства и представители их окружения) вознаграждения, на которые могут существовать. Чем более развиваются рыночные отношения, тем актуальней становится вопрос о получении художником авторского гонорара за свои произведения. В России этот процесс запаздывает, но к началу XIX в., когда, скажем, в сфере литературы издательской деятельностью занимаются предприниматели из купеческого сословия, он уже становится необратимым.

¹ Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария. СПб., 1906. С. 189.

² Гайденко П. Искусство и бытие. М. Хайдеггер о сущности художественного произведения // Философия. Религия. Культура. М., 1982. С. 191.

Понятно, что чем больше художник профессионализируется и ставит свою деятельность в зависимость от рынка, чем больше он включается в искусство как социальный институт, тем большую зависимость он ощущает не столько от искусства как социального института с его подынститутами производства, тиражирования и сбыта, сколько от массового потребителя, массовой публики, вообще от массы, становящейся на протяжении XIX в. реальностью.

По отечественной литературе известно, что многие пытаются избежать такого давления и обрести хотя бы относительную независимость. Однако это невозможно: уже в XIX в., не говоря о XX в., давление массы на художника оказывается обратной стороной процесса профессионализации художника¹ и, следовательно, развития профессионального пласта в искусстве. Чем сильнее ощущается потребность в личном начале, тем большую определенность получает развитие профессионального искусства. Но это означает его отрыв от традиционного искусства или от фольклора с его безразличием к личному началу и коллективным императивом.

Становление профессионального искусства в Новое время — это его образование, обособление и разрыв с общезначимыми слоями культуры, т.е. с фольклором. Чем очевиднее индивидуализация искусства, определеннее разрыв с фольклором, тем заметней разрыв профессионального искусства с массой, поскольку ее эстетические горизонты пока были связаны исключительно с фольклором. Вследствие этого, как утверждал О. Шпенглер, в западном искусстве Нового времени стало возможным непонятное и недоступное искусство, что исключала, например, античность. «Все высокие творцы Запада в своих исконных замыслах были от начала до конца доступны лишь малому кругу»². В самом деле, в начале своей истории гуманизм эпохи Возрождения — это мир, связанный лишь с мировосприятием и деятельностью группы индивидов, выключенной из традиционной стратификации³.

Все эти процессы характерны не только для Нового времени, но и эпохи модерна с ее утопическим проектом. Эпоху модерна мы понимаем расширительно, как синоним всего Нового времени, включая Реформацию, Просвещение, немецкий философский

¹ Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929. С. 157.

² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 512.

³ Баткин П. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978.

идеализм и даже марксизм¹. С этой точки зрения обобщение, сделанное Шпенглером, имеет отношение скорее к эпохе модерна в западной культуре, чем к культуре в целом. Эта эпоха переоценила себя, представая в лице своих мыслящих представителей как высшая точка развития в истории и противопоставляя себя предшествующим эпохам. Следствием такого самосознания становится возникновение авангарда как определенной группы общества, мировосприятие которой в большей степени соответствует проекту модерна и, естественно, превращается в образец для массового подражания.

Таким образом, представление о сосуществовании в обществе элиты, в первую очередь художников, и массы возникает в границах проекта модерна. Сам статус профессионального искусства — логическое продолжение идеи авангарда. Поэтому становление эстетики в Новое время можно рассматривать в том числе и как выражение проекта модерна. Констатация неосуществимости и утопичности этого проекта в связи с возникновением и утверждением во второй половине XX в. постмодернизма требует и нового прочтения истории эстетики в Новое время, и новых отношений профессионального искусства с остальными его пластами, следовательно, и пересмотра представлений об отношениях между художником и массой.

Собственно, эстетика как методология исследования искусства ставила акцент и на профессиональном искусстве, и на самом характерном его признаке — активности личного начала, понимаемого как центр и смысл художественного творчества. Тем не менее последующая история свидетельствует не просто о «восстании масс», но и о включении массы в художественную культуру, и о ее активности в художественных процессах. Именно эта активность способствовала тому, что искусство превращается в социальный институт, предъявляющий художнику определенные требования. О том, какие это требования, можно судить хотя бы по суждению Платона об обязательности цензуры в государстве. Но если активность массы в искусстве является реальностью уже в XIX в., то функционирование авторского пласта в искусстве не могло не входить в противоречие с массой, поэтому оно должно было как-то соответствовать фольклорной стихии. Это позволяет утверждать, что возрастающая активность массы в искусстве обязывала художника

¹ Козловски П. Культура постмодерна. 1997. С. 24.

этого времени считаться с картиной мира, получившей выражение в фольклоре.

Однако отрицательная оценка художниками и философами XIX в., ощущавшими давление массы (по мнению А. Шопенгауэра, благороднейшие создания гения навеки остаются для тупого большинства людей книгой за семью печатями¹), еще не означает, что искусство неизбежно должно вернуться к фольклорным стереотипам.

Во - пер в ы х, к рубежу XIX–XX вв. становится очевидным, что фольклор в его классических формах распадается и возникают какие-то новые его формы, которые специалисты длительное время вообще не были склонны рассматривать как фольклор. Так, известен интерес А. Пушкина к русской сказке. Но с ней поэт знакомился по сборнику В. Левшина, активно включавшего в свою версию сказок элементы из пародийной французской сказки с ее псевдоарабскими обрамлениями, из переводных западных рыцарских романов, а также театральных феерий с превращениями, о чем и свидетельствует «Руслан и Людмила»². Значит, левшинские сказки — это уже не образец классического, традиционного фольклора, а какое-то иное явление.

Во - в т о р ы х, художественные процессы не только XX в., но и более ранних периодов, нельзя отождествлять исключительно с профессиональным искусством и фольклором и речь должна идти об особом пласте искусства, названном искусствоведами «третьей культурой»³ и связанном с процессами урбанизации, со становлением городской культуры. Все эти вопросы весьма актуальны, они продолжают исследоваться и еще не получили однозначного решения. Мы все же склонны полагать, что в эпохи омассовления культуры художественная картина мира не может оставаться в тех же формах, как в предшествующих эпохах, когда давление массы на художника не было столь острым. Начиная с XIX в. (но не позднее рубежа XIX–XX вв.) художественная картина мира, но не фольклор в его неклассических формах и не «третья культура», а именно пласт профессионального, т.е. авторского, искусства под воз-

¹ Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1. Мир как воля и представление. С. 237.

² Шкловский В. Чулков и Левшин. Л., 1933. С. 69.

³ Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

действием психологии масс деформируется. Мы не считаем, что эта деформация всегда имеет отрицательный смысл, наоборот, часто крупнейшие художники XX в., ощущая давление массы, вынуждены углубляться в архаическое сознание и включать в свои произведения такие архетипические и мифологические стихии, которые на разных этапах истории искусства тоже функционировали, хотя не всегда осознавались.

На определенных уровнях творческого процесса эти стихии каким-то непостижимым образом смыкаются с теми, без которых не существует и психологии масс. В данном случае речь идет уже не о чисто фольклорных, а о мифологических и архетипических аспектах сознания, на которые представители классической эстетики либо вообще не обращали внимания, либо рассматривали их как проявления архаических культур, не имеющих отношения к поздней истории. Между тем эстетика в ее современных формах просто не способна существовать без осмысления этих пластов, определяющих художественную картину мира как в ее исторических, так и современных проявлениях.

Обратим, например, внимание на то, что многие закономерности творчества гения, знакомые по интерпретации аналитической психологии, сформулированы И. Кантом. В частности, ему принадлежит суждение о творчестве гения как стихии бессознательного, о том, что он не способен объяснить, как «появляются и соединяются» в его голове полные фантазии и богатые мыслями идеи¹, что он творит не по готовым правилам, а открывает их самостоятельно. Усматривая в гении стихию субъективного духа, Кант все же не исключает объективного критерия творчества. По его утверждению, бессознательно творящий художник является инструментом природы, что и характеризует его как представителя столетия, открывшего прелесть естественно-научной рефлексии.

Вообще представители аналитической психологии обращают внимание не только на неосознанность и независимость творчества гения по отношению к существующим правилам и традициям, но и на его тесную связь с детерминирующими исключительный индивидуализм гения архетипическими пластами культуры. По мысли Э. Нойманна, гения нельзя понять без его связи с коллективным бессознательным, что не только приподнимает его над

¹ Кант И. Сочинения: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 322.

массой, но и соединяет с ней. Эта связь свидетельствует об универсальной функции искусства — компенсировать расхождение между культурным канон и человеческим бытием. Культурный канон означает некую норму и, исключая непредсказуемую творческую стихию и вообще бессознательную сферу, потенциально склонен к омертвлению. Чтобы его предотвратить, необходим прорыв из господствующих ценностей эпохи, коллективного сознания, культурного канона в коллективное бессознательное. Этот прорыв и совершает гений, миссия которого — в компенсации культурного канона. Так он превращается в пророка, провидца, возвращающего людям способность соприкасаться с первичными стихиями и избегнуть искусственной скорлупы жизни, называемой культурой¹.

Но данная функция художника связана с бессознательной и, более того, надличностной деятельностью. В этом смысле он выступает «инструментом надличностного», поскольку творческий импульс, во власти которого он находится, не является субъективным, а переходит к нему от коллектива, творческий инстинкт которого захватывает художника, превращая его в инструмент коллективного сознания, что сам художник может не осознавать. Поэтому даже самые субъективные смыслы творчества, подчас совершенно не понимаемые массой, имеют непосредственное отношение к массовому сознанию, выражают глубоко запятанный в этом сознании архетип.

Собственно, и порыв художника к преодолению господствующих ценностей эпохи, и активность массы характерны для фазы «надлома» в истории цивилизации. Если классическая эстетика — порождение стабильного и уравновешенного бытия элитарных западных обществ, воспринимаемых так сквозь призму проекта модерна, то острые проблемы, связанные с отношениями между эстетикой и психологией масс, начинают волновать лишь со второй половины XIX в. В частности, об этом свидетельствует появление трактата Ф. Ницше о происхождении трагедии из духа музыки. Его, несомненно, следует считать значимой вехой, причем еще и потому, что соприкосновение индивидуального творчества художника и массовой дионисийской стихии у Ницше происходит на основе реабилитации уже к этому времени казавшегося утраченным, но вновь воскресающего чувства мифа.

¹ Нойманн Э. Искусство и время // К. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 165.

Положения ницшевского трактата опередили свое время — их поняли лишь в XX в. Конечно, далеко не все авторитеты XX в. были опережающими свое время мыслителями. Так, З. Фрейд, обращаясь к психологии масс в одном из своих трактатов¹, противоречит всей своей методологии, сформировавшейся под влиянием философии XVIII в. с ее культом индивидуального. Однако психология масс как научное направление известна не только в варианте Г. Лебона, на которого и ориентировался Фрейд в своем трактате, но и в юнговском варианте, где преодолеваются границы индивидуальной психологии, а вместе с ними и философские парадигмы эпохи модерна.

Сегодня уже очевидно, что методология К. Юнга позволяет глубже разобраться в деформациях художественной картины мира в ее классических формах. Поэтому его концепция архетипического сознания для выявления отношений между эстетикой и психологией масс представляет более значительный интерес, чем психоанализ во фрейдовской версии. Можно утверждать, что чем более определенные формы приобретает постмодерн, тем очевидней становится авторитет Юнга, позволяющего снять оппозицию между индивидуальным и коллективным, которую породил не столько даже немецкий классический идеализм, сколько проект модерна в целом.

Представления о художнике как творящей стихии, исходящие из аналитической психологии, заставляют изменить взгляды на художника, сложившиеся в эпоху модерна с ее культом элиты и авангарда, в соответствии с которыми по инерции рассматривается и искусство XX в. Поскольку творчество всякого художника происходит в том числе и на уровне коллективного бессознательного, взаимодействие личностного начала и массовой стихии никогда не исчезает, хотя и не всегда осознается. Это положение можно проиллюстрировать на отечественном искусстве, в котором доступность художника лишь малому кругу, о чем говорит Шпенглер применительно к европейской культуре, не была столь острой проблемой, а одни и те же формулы ментальности всегда пронизывали как индивидуальное, так и коллективное сознание. Как утверждает Н. Бердяев, в отличие от западного русский гений, поднявшись на вершину, «бросается вниз и хочет слиться с землей

¹ Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого Я // З. Фрейд. Я и Оно. Труды разных лет. Тбилиси, 1991. Кн. 1.

и народом, он не хочет быть привилегированной расой, ему чужда идея сверхчеловека»¹. Иначе говоря, между художником и массой здесь отсутствовал разрыв, имевший место в западной цивилизации.

Конечно, это обстоятельство в какой-то степени выражает исключительность русской православной цивилизации. Однако можно предположить, что в большей или меньшей степени эта «стыковка» между индивидуальными и коллективными формами сознания характерна для всех цивилизаций, правда, видимо, в других соотношениях. Подчеркнем, что гипертрофия индивидуального начала в искусстве, философии и эстетике эпохи модерна в большей степени соответствовала проекту модерна в его западном варианте. А в русской православной цивилизации творчество самых крупных художников не сводится к произвольной игре субъективных образов; как показал С. Франк, анализируя творчество Ф. Тютчева, оно ассоциируется с жизнью самой природы, самих вещей². Даже там, где темой изображения оказываются явления личной внутренней жизни, они описываются как проявления Природы и Космоса в душе человека. Правда, мы не можем согласиться с якобы присущим русской интеллигенции безграничным онтологизмом и намерены рассмотреть парадокс, который можно было бы назвать субъективностью коллективного характера или коллективной интровертивностью.

Рассматривая массовую ментальность целой цивилизации, мы сосредоточим внимание на таких ее проявлениях, как миф и утопия, поскольку, по нашему мнению, эти понятия позволят приблизиться к смыслу новых отношений между эстетикой и психологией масс в XX в., столь значимому для конституирования художественной картины мира.

Сведение проблематики психологии масс пока к мифу и утопии позволит приблизиться к новой постановке проблемы эстетики в ее характерных для XIX и XX в. формах. При этом, анализируя художественную картину мира сквозь призму психологии масс, мы не абстрагируемся от проблематики личности. Об этом свидетельствует выбранный нами ракурс — профессиональное искусство, т.е. искусство с ярко выраженным личностным началом. Един-

¹ Бердяев Н. Русская идея (Основные проявления русской мысли XIX века). М., 1997. С. 104.

² Франк С. Космическое чувство и поэзия Тютчева // С. Франк. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 320.

ственное отступление от этого правила — анализ художественной картины мира в массовых искусствах, т.е. в сферах, в которых профессиональное искусство испытывает особенно острое давление со стороны массы. Собственно, сама логика омассовления культуры породила этот феномен массовых искусств, оказавшихся в центре художественной культуры XX в.

Пытаясь понять отношения между эстетическими процессами и психологией масс, и то и другое мы рассматриваем как проявления специфической отечественной ментальности. Это совсем не означает, что в западном мире не происходит аналогичных процессов. Просто процессы, характерные для переходной эпохи в истории всех народов, в отечественной цивилизации развертываются в соответствии со специфической ментальностью. Своеобразие ее в том, что интровертивные процессы в ней преобладают над экстравертивными. Естественно, что эта цивилизация, существуя в истории, реагирует на комплекс проблем, выдвигаемых современностью перед всеми народами, но реагирует не непосредственно, погружаясь в объективные процессы жизни, а через посредничество повторяющегося образца или того, что Юнг называет архетипом.

Отметим, что, выделяя и обосновывая установки интровертивного и экстравертивного мышления, Юнг тоже продвигался в границах традиционного направления в психологии — индивидуальной психологии, отдавая дань традициям рефлексии эпохи модерна, в частности пытаясь мотивировать существование разных психологических типов личности. Аргументируя особенности мышления интровертивного типа, он обратил внимание на особую активность здесь архетипов. Для интровертивного сознания, равнодушного к фактам как таковым, объективным процессам бытия и историческому времени, так же, как и для сознания экстравертивного, необходимы контакт с реальностью и достижение каких-то практических целей. Но поскольку при этом не происходит изучения фактов как таковых, а в них привносятся субъективные и символические смыслы, то очевидно, что достижение цели для представителей этого типа вообще составляет трудность.

Их достижению способствует активизация архетипов — символических, надличных формул, функционирующих, по мысли Юнга, там, где или еще не существует сознательных понятий, или они по внутренним или внешним основаниям вообще невозмож-

ны¹. Эта данная Юнгом одному из психологических типов личности характеристика может быть применена для понимания типа цивилизации, в нашем случае такого, когда тип интроверта будет «базовым» типом личности.

Целесообразно, на наш взгляд, воспользоваться конструктивными суждениями Юнга и придать им расширительное толкование. В самом деле, «цветущая сложность» русской культуры, предстающая в ее обращающей на себя духовности, — оборотная сторона неспособности такого же эффективного приспособления к реальности, демонстрируемого западными народами, т.е. отсутствия экстравертивных связей с внешним миром. Но выходящая на первый план в русской цивилизации интровертивность вызывает к жизни и специфическую систему научного мышления, далеко не всегда лишь связанного с функциональными и практическими целями, в чем, например, преуспели американцы².

Это обстоятельство объясняет и тот факт, что даже лучшие русские мыслители XIX в. не оставили, по выражению А. Лосева, «цельной, замкнутой философской системы, охватывающей своими логическими построениями всю проблему жизни и ее смысла»³, как это имеет место на Западе. Роль абстрактной, чисто интеллектуальной систематизации, без которой нет философии, в России во многом играет искусство с его мистическим познанием скрытых глубин, символическими формами мышления, которые формируют не просто психологизм, а специфический психологизм, без которого не существует русского искусства. Иначе говоря, у каждой культуры существуют своя собственная психология, собственный стиль знания жизненного опыта⁴ и, конечно, система рефлексии, а следовательно, и наука.

В русской православной цивилизации имеет место именно интровертивная ментальность со свойственной ей нетождественностью эмпирических, логических и исторических форм и систематическим воспроизведением повторяющихся исконных образов, или архетипов, функционирование которых свидетельствует о специфическом отношении человека этой цивилизации ко време-

¹ Юнг К. Психологические типы. СПб., 1995. С. 459.

² Лернер А. Развитие цивилизации в Америке. М., 1992. Т. 1. С. 265.

³ Лосев А. Русская философия // А. Лосев. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 209.

⁴ Шпенглер О. Указ. соч. С. 483.

ни, постигаемому в мифологических формах. Характеризуя восприятие предметного мира интровертом, Юнг утверждает, что в данном случае имеет место не зеркальное восприятие, а специфическое постижение, словно его постигает не сознание, несущее на себе печать мгновения настоящего, а сознание, существующее миллион лет. «Такое сознание видело бы становление и исчезновение вещей одновременно с их настоящим и мгновенным бытием, и не только это, но одновременно и другое, — то, что было до их возникновения и будет после их исчезновения»¹.

Черта интровертивного типа личности вообще присуща мышлению русского человека с сохраняющимися и повторяющимися на протяжении всей истории исконными образами. Характеризуя авангард в отечественном искусстве, Б. Гройс не случайно обращает внимание на то, что он связан с преодолением истории и возвращением к архаическому сознанию, предшествующему сознательной интеллектуальной активности, к возвращению мира в исходное состояние². Существует большой соблазн подразумевать под таким исконным образом то, что исследователи «русской идеи» отождествляют с чисто русским феноменом «третьего Рима», проявляющимся в собирании и концентрации коллективных сил, в жажде порядка и организованности, в жертвовании личным ради государства, в специфическом видении порядка, олицетворяемого централизованным государством, в мессианском комплексе, противопоставлении себя другим цивилизациям и т.д.

Однако философы, сосредоточившие свое внимание на «русской идее», усматривают ее генезис лишь в средневековой Руси, т.е. в собственно идее «третьего Рима», которая в действительности, конечно, не архетип, но, скорее, конкретное историческое явление. Но даже не будучи архетипом, фантом «третьего Рима» все равно имеет к нему отношение. По сути дела, «третий Рим» выступил одной из исторических форм функционирования архаического образа или прообраза в политических формах. Правда, в средневековой Руси это была не чистая политика, а в том числе и религия. Сам же архетип, несомненно, уходит в еще более архаическую эпоху — в языческую Русь. Он связан с комплексом сакрализации

¹ Юнг К. Психологические типы. С. 480.

² Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 69.

пространства, представленной возведением храмов и городов и актуализацией в них утопии¹. Сам по себе факт функционирования древнейшего архетипа существует у всех народов. Но в отечественной цивилизации этот архетип задает формы религиозной и политической жизни в поздней истории, что и иллюстрирует архетипическая ментальность русской цивилизации, в то время как западный мир оказывается более свободным от давления архетипов.

Связывая генезис исторических форм религии и политики с архаикой, мы с их помощью пытаемся прочитать и историю XX в., в частности политическую историю России. Созданное большевиками централизованное государство, разумеется, можно сопоставлять с «третьим Римом». Однако гораздо более плодотворным будет обнаружение в этой истории активности архетипа, являющегося более древним комплексом, чем любая из его исторических форм. Наше поколение оказывается очевидцем не столько возведения очередного «третьего Рима», сколько его распада, происходящего на фоне надлома всей русской цивилизации и накладывающего печать на художественную картину мира.

Не углубляясь в современные процессы, начнем свой анализ с предшествующей эпохи надлома русской цивилизации, пришедшейся на начало XX в. и получившей свое выражение в расцвете профессионального искусства, в разнообразии индивидуальных картин мира, но в то же время и в культивировании массовых видов искусства. Этот расцвет связан с распадом предшествующей архетипической структуры, вызванной к жизни в императорской России, генезис которой связан с реформами Петра I. Эпоха надлома цивилизации объясняет и тот процесс омассовления, что начинается с этого времени и будет определять весь XX в., в том числе и деформацию художественной картины мира, сложившуюся к рубежу XIX–XX вв. При этом в отличие от Лебона мы не считаем, что психология масс представляет нечто статическое, не имеющее отношения к исторической ситуации. Опровергая лебоновское представление о психологии масс, мы предлагаем периодизацию в ее развитии, которая также задает и периодизацию в функционировании художественной картины мира XX в.

¹ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 36.

Отечественная ментальность: соотношение идеологии и утопии

Попытаемся представить функционирование картины мира на фоне надлома российской цивилизации, имевшего место в начале XX в., и попробуем эту ситуацию соотнести с цивилизационной парадигмой в философии истории, в частности развиваемой А. Тойнби или разрабатываемой в этнологии Л. Гумилевым. Однако если надлом рассматривать в свете массового сознания, то в нем неизбежно возникнут мифологические смыслы, которые названных мыслителей не интересовали. Речь идет о смыслах, производных от архаической системы представлений или от космологической системы. Собственно, история российской цивилизации на определенном уровне своего развития демонстрирует космологическую логику, следуя которой космос сменяется хаосом, чтобы потом в преодолении хаоса родиться вновь. И всякий раз, как в цивилизации активизируется хаос, можно говорить о возникновении ситуации надлома. Так было и в эпоху распада Киевской Руси, и в эпоху кризиса средневековой Руси и императорской России. Русские люди переживают эту ситуацию и сегодня в хаосе разрушения социалистической империи¹.

Трудно объяснить, почему в истории дух сомнения и скептицизма сменяется всплесками коллективного возбуждения, религиозной и национальной экзальтации, но такая закономерность существует. С ней связаны мифологические и эсхатологические смыслы. Наблюдая гигантские изменения коллективной ментальности, предметом рефлексии ее сделали многие мыслители XIX–XX вв. (от Дюркгейма и Парето до Гумилева). Пытаясь понять в аспекте ментальности ситуацию надлома, более близкую нам, мы обязаны определить предшествующие аналогичные ситуации, что даст возможность охарактеризовать и специфическую русскую интровертированность, и ментальность вообще.

В указанной логике космоса и хаоса проявляется и еще один момент, сопровождающий исторические процессы, которые уже нельзя отнести к логике ментальной. Своеобразие функционирования российской цивилизации в какой-то мере свидетельствует об особой ментальности, которую можно было бы определить (если прибегать к терминологии аналитической психологии) как

¹ Арон Р. Этапы развития социологической мысли. М., 1993. С. 461.

ментальность архетипическую. Речь идет о том, что за всеми прихотливыми поворотами политической истории в этой цивилизации угадывается один и тот же механизм — неприятие существующего порядка и стремление заменить его другим, что отмечено С. Франком, который противопоставил соборность общественности, т.е. чисто внешнему единению людей, являемому государством, подчиняющим их единой направляющей воле¹. Единение здесь достигается с помощью подчинения.

Соборность же, будучи органической формой единения, исключает принудительность и подчинение. Это не общественная и не государственная, но, скорее, религиозная и даже космическая форма единения людей, предполагающая выход из культурного канона и приобщенность к таинственным глубинам бытия, освобождающая от эмпирической обособленности бытия индивидуального и от «узкой» связи с настоящим, что характерно для интровертивного сознания и что, собственно, институционализировалось в русском искусстве.

В соответствии с этим раздвоением человека между соборностью и общественностью бытующий на российских пространствах порядок можно назвать «структурой» или системой социальных статусов, социального неравенства, которая противостоит идеальному единению людей или тому, что обычно называют коммунитарностью² или общиной. Так, Н. Бердяев утверждает, что русскому народу свойственна большая коммунитарность, чем западным народам³. Конечно, община не была исключительной особенностью российской цивилизации, но здесь из хозяйственной категории она трансформировалась в метафизическое, духовное свойство русского народа, что и составило значимую черту его ментальности.

Однако если принимать во внимание «шлейф» имевших место в отечественной науке и критике ассоциаций, то под стремлением разрушить существующее положение, создать нечто ему противоположное, идеальное и необходимо подразумевать комплекс «третьего Рима», который, как мы уже констатировали, был психологической основой возникновения и Московского государства в средние века, и императорской России, и большевистской импе-

¹ Франк С. Духовные основы общества. М., 1922. С. 54.

² Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 198.

³ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 44.

рии в XX в. Когда в «Дневнике писателя» (1876) Ф. Достоевский размышляет о Москве как «третьем Риме», он имеет в виду не только прошлое, но и будущее русской истории: «Москва еще третьим Римом не была, а между тем должно же исполниться пророчество, потому что “четвертого Рима не будет”, а “без Рима мир не обойдется”»¹. Это пророчество реализовалось в XX в. в России.

Таким образом, система представлений космологического плана трансформируется в систему ментального плана. И то и другое в качестве элементов включается в логику политической истории. Поэтому можно было бы утверждать: то, что в истории средних веков известно как «третий Рим», означает вторжение стихии коллективного бессознательного, его повторяющихся формул, из которых и состоит отечественная история. И всякий раз такое вторжение входит в конфликт со сложившейся системой представлений — культурным каноном, т.е. неким для всех членов общества данным образом, которому они в своем поведении должны следовать. Культурный канон означает что-то вроде идеологии. Правда, речь идет не только о политических убеждениях, но также и о сумме нравственных принципов и культурных ценностей, этой идеологии соответствующих. Следуя К. Манхейму², ее можно было бы рассматривать как некоторую систему представлений о социальной реальности. Чтобы в понимании этой системы быть более точным, ее необходимо сопоставить с другой системой представлений о реальности — утопией, которую Манхейм противопоставляет идеологии, хотя, на наш взгляд, эта операция далеко не всегда возможна. Согласно Манхейму, идеологические системы представлений о реальности хотя и навязывают этой реальности нечто в ней не содержащееся, исходят все же из того, что в ней уже имеется и что необходимо сохранить. А системы представлений, не адекватные этой реальности, относятся не к идеологии, а к утопии. Эта формулировка западного мыслителя точна для цивилизации экстравертивного типа, т.е. для западной цивилизации, но неприемлема для интровертивной цивилизации.

Утопия — это не просто система представлений, не адекватная реальности, но система, которая реальностью не дорожит, считает ее неистинной, а потому и подлежащей уничтожению. Собственно, идеология тоже никогда не бывает адекватна реальности. Она — нечто навязанное ей извне. Но идеология всегда подает себя ре-

¹ Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 2. С. 7.

² Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 166.

презентативно по отношению к реальности, способствуя ее сохранению, выражая ее смысл. Иначе говоря, идеология реализует охранительную функцию, преследуя цель сохранения существующего порядка. Утопия же предполагает упразднение, разрушение существующего положения. Проблема в том, что отделить утопию от идеологии в условиях интровертивной цивилизации практически невозможно.

В вопросе о соотношении идеологии и утопии в отечественной истории нас будет интересовать главным образом утопическое сознание, характерное для большевистской империи, в связи с функционированием картины мира в ее художественных формах. Однако необходимо затронуть и утопическое сознание, характерное для предшествующих эпох русской истории, поскольку мы убеждены, что речь идет о постоянно возрождающемся и повторяющемся феномене — репрезентативной для отечественной истории интровертивной ментальности. Уяснив ее проявления, мы точнее представим себе природу и функции утопии, какой она была в истории XX в., определив его художественную картину мира.

В связи с этим интересен вопрос об отношениях представлений, существующих между идеологической и утопической системами. Если утопия не принимает реальности, то, казалось бы, любая идеология должна ее отторгнуть, поскольку в сохранении существующего положения вещей она не заинтересована. Тем не менее в конкретной жизни это не так. Осознавая разрушительность утопии, любая идеология не только допускает утопический элемент, но и позволяет некоторые формы институционализации утопии (религия, праздник, игры, досуг, карнавал, смех, зрелища, антиповедение, искусство и т.д.).

Для идеологии утопия, направленная на уничтожение существующего порядка, недопустима. Но религия вполне допустима, поскольку она, утверждая, что настоящая жизнь возможна лишь после смерти в потустороннем мире, не столько разрушает существующий порядок, сколько примиряет с ним. Утопия в художественных формах также не всегда оборачивается разрушительной стихией, но превращается в способ изживания разрушительных эмоций. В этом смысле для идеологии искусство предстает незаменимым средством изживания всего того, что отклоняется от поддерживаемых ею ценностей. Именно поэтому она и допускает институционализацию утопии в художественных формах и даже заинтересована в ней.

Истории известны более сложные отношения идеологии и утопии. На определенном этапе, когда общество оказывается в экстремальной ситуации и резко порывает с установками, которые оно же длительное время поддерживало, утопия способна трансформироваться в идеологию, что не принимает во внимание Манхейм, разводящий и противопоставляющий две системы представлений.

В истории России каждый раз, когда идея «третьего Рима» актуализировалась в самой исторической реальности, утопия становилась идеологией. «Третий Рим» — своеобразный космос, представители которого убеждены, что являются носителями идеологии, точнее, идеологии мессианской. В этом случае предполагается, что, осознавая свою исключительную миссию в мире, некий коллектив, общность тем самым противопоставляет себя другим, по какой-то причине оказавшимся неспособными такую миссию осуществить. Это имело место в истории социалистического государства, когда мессианской общностью представлялся пролетариат; это было и в эпоху средневековой Руси, когда считалось, что только русский народ сохранил в чистоте учение Христа и призван выполнить его миссию. Этот же мотив можно обнаружить и в императорской России в культивировании ценностей, заимствованных в западной цивилизации, и противопоставлении им того, что существовало в России средних веков и продолжало существовать в эпоху Петра¹.

Речь идет именно о системе представлений идеологического плана, хотя она может оборачиваться то религиозной, то политической своей стороной. Как только идея «третьего Рима» становится реальностью, формируется система представлений, предполагающая определенный характер отношений между данной цивилизацией (в нашем случае Россией) и другими цивилизациями, а также между людьми внутри этой цивилизации.

Когда же внутренние и внешние отношения имеют нормативный характер, общество представляет собой «структуру», которая рано или поздно станет по отношению к личности отчужденной реальностью, что неизбежно вызовет потребность в утопии. Возникновение «структуры» происходит одновременно с формированием культурного канона и всякий раз связано с контактом ин-

¹ Лотман Ю., Успенский Б. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Ю. Лотман. Избранные статьи. М., 1993. Т. 3.

дивидуального сознания с коллективным бессознательным как чем-то чуждым «структуре» и способным вернуть к «золотому веку».

По мере нарастания напряженности в «структуре» усиливается потребность в утопии. Следовательно, в «структуре» особую значимость приобретают такие институты, как религия и искусство, функционирование которых уже не может исчерпываться охранительными, т.е. идеологическими, функциями. По отношению к «структуре» и религия, и искусство будут осуществлять не функции, а «дисфункции» (в терминологии Р. Мертона), т.е. эти институты будут провоцировать распад и разложение «структуры» даже при активизации такого института, как цензура. По мере повышения статуса религии и искусства «структура» будет разлагаться, а вместе с ней и идеология. По мере разложения идеологии как неадекватной системе представлений о реальности функцию новой идеологии могут брать на себя религия и искусство, что и есть реализация утопии. По мере распада существующей структуры идеология заменяется утопией, а по мере того, как на развалинах старой структуры возникает новая социальная реальность, утопия будет приобретать признаки новой идеологии, точнее, приобретающей формы идеологии.

В истории постоянно функционируют «комплексы», которые трудно отождествить или только с утопией, или только с идеологией (в трактовке Манхейма). К таковым относится, например, хилиастический комплекс, без которого не существует русской ментальности и непонятно русское искусство. Сущность данного комплекса, который в истории актуализировался в религиозных формах, составляет вера в тысячелетнее царство на земле, преображенной после Судного дня¹. Когда такого рода религиозное настроение овладевает массой, становится трудно понять, идет ли здесь речь о религии, о политике, об утопии или об идеологии. Это не идеология в ее научном, теоретическом смысле, но идеология массового сознания и, следовательно, идеология по сути.

Известна нетерпимость хилиазма. Говоря о нем и о массовых акциях, возникающих на его почве в истории, А. Луначарский полагал, что победа хилиастов могла бы предать огню всю аристократическую культуру². Будущий нарком просвещения даже не догадывался, что именно это и произойдет в России. Взрыв хилиазма в

¹ Лосский Н. Характер русского народа // Н. Лосский. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 240.

² Луначарский А. Религия и социализм. Ч. 1. СПб., 1908. С. 153.

России убедительно показал С. Булгаков¹, а ныне это уже очевидная истина².

Любопытно в связи с этим проследить истоки хилиазма в истории православия. Если хилиазм — и не характерная черта русского православия в целом, то во всяком случае чрезвычайно устойчивая в нем традиция, восходящая к традиции византийской, которой воспользовалась прежде всего русская государственность. В соответствии с этой традицией церковь или растворяется в государстве, или заимствует у него принцип иерархии, с точки зрения которого верующие есть неразличимая, покорная масса. Государственное понимание христианства заглушает личностное начало, активность которого составляет смысл этого вероисповедания.

Традиция в православии представляет собой «структуру», поэтому не удивительно, что всякое неприятие существующей власти оказывается и бунтом против официальной церкви с ее иерархичностью. Христианство на Руси обрело форму государственной религии, что привело к ситуации известного «двоеверия», смысл которого заключается в том, что, приняв учение Христа, русские в быту продолжали оставаться язычниками³.

Однако христианство — не только заимствованная в Византии и в каком-то смысле «навязанная» массе правящим меньшинством новая вера. По Булгакову, необходимость в новой вере возникает изнутри увядающего язычества, которое в процессе своего вырождения трансформируется в христианство, предвосхищая его⁴. С этой точки зрения христианство на Руси не могло быть навязанным сверху. Новая религия стихийно распространялась в самом народе, в чем следует усматривать традицию добровольного и демократического⁵ принятия христианства массой населения. Это в свою очередь порождает феномен, который А. Хомяков очень точно назовет «соборность».

Добровольная традиция сохраняет в народных массах черты первоначального христианства с присущим ему хилиазмом, кото-

¹ Булгаков С. Апокалиптика и социализм. // С. Булгаков. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2.

² Давыдов Ю. Апокалипсис атеистической религии (С. Булгаков как критик революционной религиозности) // С. Булгаков. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997.

³ Соловьев С. О причинах упадка средневекового мирозерцания // В. Соловьев. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 344.

⁴ Булгаков С. Свет невечерний. М., 1994. С. 279.

⁵ Сенатов В. Философия истории старообрядчества. Вып. 2. М., 1908. С. 75.

рый связан с воззрениями о гибели мира, т.е. с космологическими и мифологическими представлениями, которые и порождают апокалиптические образы. Эти две православные традиции находятся в сложных отношениях. Если официальная (византийская) традиция берет верх, то происходит активизация традиции демократической. Собственно, «прорыв» хилиазма есть реакция на отчуждение церкви и государства от народа. Так, раскол в России XVII в. представляет собой именно конфликт разных традиций внутри православия, в котором демократическую традицию воплощали старообрядцы. Восторжествовала традиция официальная, что продемонстрировали церковные реформы и Алексея Михайловича, и Петра I. Однако древняя восточная традиция не исчезает, теснимая официальной церковью, она находит себе место в среде интеллигенции, вызванной к жизни в императорской России, и институционализируется в мировосприятии русского масонства, в философии славянофилов, в искусстве, тем самым противостоя развитию в русской культуре того, что на Западе ассоциируется с Ренессансом.

В XVII в. эта традиция предстала в картине мира маргинальной группы раскольников, преследуемой не только правящим меньшинством, но подчас и населением. Однако сложность российской цивилизации заключается в том, что маргинальные субкультуры (их можно в данном случае называть контркультурами) оказываются репрезентативными по отношению к ментальности цивилизации как таковой, что позволяет говорить о лиминальных чертах, присущих ее представителям, о которых нам приходилось подробно высказываться¹.

Образ народа, который в XIX в. создает интеллигенция и который отсутствовал, например, в XVIII в., возник лишь благодаря распространению маргинальной системы ценностей, транслируемой старообрядцами, но своими корнями уходящей в архаическую эпоху. С этим маргинальным мировосприятием связано не только сознание интеллигенции XIX в., но и чудовищная революция XX в., последствия которой приводят в ужас именно потому, что мы воспринимаем их без хилиастического ореола, утерев критерий исторической психологии.

¹ Хренов Н. Личность лиминарного типа как субъект российской цивилизации и институционализация ее картины мира в культуре // Пространства жизни субъекта. М., 2004.

Итак, демократическая («соборная») традиция в русском православии, то отесняемая официальной церковью в глубины коллективного бессознательного, то прорывающаяся в психологию масс, затрагивает не только религию, но политику и идеологию. Пытаясь понять отношения искусства и психологии масс в XX в., следует сосредоточить внимание на таком прорыве, его формах, его этапах, а также на последствиях, касающихся и идеологии, и искусства. Будучи утопическим комплексом и функционируя в религиозных формах, хилиазм во многом определяет и идеологию, приводя к очередному возведению «третьего Рима».

Художественная картина мира XX в. в соотнесенности с властью, элитой и массой

Попробуем понять идеологию и утопию как системы представлений о реальности с точки зрения существующих в любом типе цивилизации социальных групп. А. Тойнби выделяет в каждом типе цивилизации три основные, определяющие группы: творческое меньшинство, или интеллигенцию, нетворческое большинство и правящее меньшинство. Можно предположить, что каждая из этих групп обуславливает и судьбы искусства. Иначе говоря, речь идет об элите, массе и властных структурах.

Когда говорят о ситуациях надлома цивилизации, то в соответствии с концепцией Тойнби происходит взаимное непонимание названных групп. Власть воспринимается отчужденно и оказывается в вакууме. Элитой она критикуется, а массой отрицается. К тому же масса перестает относиться к элите как к авторитетной группе. В этом случае статус элиты падает. Если обратиться к отечественной истории и, в частности, к тому надлому XVII в., который историки называют расколом, то важно понять, что указанные группы спланивало, а что их разъединяло.

В отечественной цивилизации надлом преодолевается каждый раз, когда сознанием общества овладевает идея «третьего Рима». Пик этого состояния предстает в ситуации, когда элита и масса усматривают в правящем меньшинстве, а следовательно, в самом институте власти, т.е. государстве, идеального носителя «русской

идеи» и поэтому добровольно наделяют государственную власть высокой миссией, полагая, что реальность идеи и функционирование власти отныне означают одно и то же. Подобная ситуация обязывает пересмотреть мнение, в соответствии с которым власть в любых ее формах — изначальное зло, вызывает к жизни бюрократию, подавляет общественную и индивидуальную активность. В истории России были эпохи, когда власть выражала творческое начало, а транслируемая ею картина мира была универсальной и принималась как элитой, так и массой. В качестве примера сошлемся на петровские реформы.

Проблемы начинаются с момента, когда и элита, и масса утрачивают доверие к власти как идеальному выразителю «русской идеи», разочаровываются в ее способности осуществлять эту идею. Как утверждает Н. Бердяев, именно это разочарование и породило в XVII в. ситуацию раскола¹. Тогда носителем «русской идеи» выступили раскольники, к которым примкнули представители всех социальных групп.

Надлом в императорской России сменился «прозападным» вариантом «третьего Рима» и новым вариантом «структуры», в соответствии с которой установились внутренние и внешние отношения цивилизации. Однако в отличие от предшествующих этапов императорская Россия вызвала к жизни не только новый «третий Рим» и соответствующую ему новую жесткую идеологию, но и множество социальных институтов, функционирование которых расходилось с идеологическими ориентациями правящего меньшинства. Конечно, можно утверждать, что на этом этапе истории надлом преодолевался по мере того как возрастал статус правящего меньшинства, первоначально представленного Петром и его окружением.

На каком-то этапе правящее меньшинство невозможно отделить от творческого меньшинства. И на этом этапе наблюдается пик единения правящего меньшинства, творческого меньшинства и массы. Однако пока утопия трансформировалась в идеологию, а реформы создавали новую «структуру», в русской цивилизации возникала новая элита. Чем больше последняя обращала на себя внимание и заявляла о себе, тем очевидней было ее расхождение с правящим меньшинством, которое по мере бюрократизации окazyвалось уже и не меньшинством.

¹ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. С. 15.

Собственно, вся деятельность русской интеллигенции свидетельствовала о расхождении творческого меньшинства с идеологией, а следовательно, об институционализации утопии с помощью интеллигенции. Интеллигенция функционально выступает транслятором утопического сознания. Институционализация интеллигенции означает и институционализацию утопии, при этом утопия органично включается в идеологию лишь на протяжении XVIII в., когда правящее меньшинство еще не успело отделиться от творческого меньшинства. Все русские масоны в XVIII в. клянутся в верности власти и церкви и избегают обсуждать политические идеи.

В XIX в. утопия выходит за пределы идеологии, начинает противостоять ей, и в связи с этим функции интеллигенции оборачиваются дисфункциями по отношению к идеологии, транслируемой бюрократией. Интеллигенция все больше делала объектом критики «структуру», возрождая в своем сознании хилиастические архетипы коллективного бессознательного, что и делало эту критику эффективной. При этом утопия XIX в. не была единой, единство достигалось лишь по линии неприятия «структуры», в остальном же были представлены все четыре варианта неприятия настоящего в ситуации надлома, выделяемые Тойнби: и пассеизм, и футуризм, и преображение, и уход в себя¹. Возникновение интеллигенции и, следовательно, институционализация утопического сознания в формах философии и искусства, критики и публицистики XIX в. вводит во все актуальные проблемы XX в.

Но прежде чем перейти к рассмотрению XX в., уточним некоторые моменты, связанные с характеристикой утопии. Противопоставление утопии идеологии способствует выявлению универсальных свойств, но ничего не говорит о разновидностях утопии. Примем во внимание классификацию утопий, предложенную К. Манхеймом. Все разнообразие утопий Манхейм сводит к четырем основным: хилиастической, либеральной, консервативной и коммунистической.

Чтобы разобраться в утопии XX в., существовавшей в политических формах, необходима, казалось бы, именно коммунистическая утопия. Однако выявляя своеобразие коммунистической утопии по Манхейму, мы бы не приняли в расчет ментальность православной цивилизации. А русский социализм — не столько порождение за-

¹ Тойнби А. Постигание истории. М., 1991. С. 360.

падной утопии в ее научных, марксистских формах, сколько очередной прорыв в интровертивной цивилизации коллективного бессознательного с его хилиастическим пафосом и его столкновение с культурным канон.

Своеобразие утопии «по-русски» заключается в том, что у нее религиозное, а не научное происхождение. «Религиозное» вроде бы должно означать «христианское». Однако русская утопия, функционируя в христианских формах, не исходила из христианства. Речь здесь идет о хилиастическом мироощущении, которое сопровождает всю историю христианства, однако выходит за его границы и осуждено христианской церковью. Дело в том, что хилиастическая утопия, видимо, вообще — суть всякой утопии, ибо, будучи религиозной по своей природе, она не смыкается с идеологией и не отождествляется с потусторонним миром как разрешением противоречий, не разрешаемых в реальности. Повторим еще раз: хилиастическая утопия несовместима с реальностью, она направлена на уничтожение существующего порядка и построение нового «града», и не где-то в потустороннем мире, а именно здесь, на земле. Потому данная утопия религиозна лишь по своей форме, по своей же сути она оказывается идеологией всякой революции¹.

На наш взгляд, имеются все основания полагать, что утопия по-русски является именно хилиастической, а не консервативной или либеральной. Собственно, по Манхейму, коммунистическая утопия — это синтез хилиастической и либеральной, т.е. просветительской утопии. Русские революционеры и марксисты называли себя новыми просветителями, но в России либерально-просветительская утопия выражала лишь поверхностный слой идеологии, отражающий сознание одной группы, претендовавшей на определяющую роль, но по существу таковой не являвшейся. Она оказалась не ведущим, а ведомым элементом в хилиастическом взрыве. Это не случайно, поскольку либеральная утопия вызывается к жизни лишь в Новое время на Западе. По сути дела это не что иное, как мировосприятие восходящего на арену истории третьего сословия, представители которого трезво и практически мыслят, предпочитая владеть знаниями об объективных процессах истории, чтобы иметь возможность не отрицать социальную реальность, а ее совершенствовать, что, собственно, и есть экстравер-

¹ Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 368.

тивное мышление, являющееся дефицитом в русской цивилизации. Причем с точки зрения сознания третьего сословия подобное совершенствование растягивается на достаточно значительный срок. Россия в отличие от Запада не могла предоставить третьему сословию достаточной свободы и соответственно не позволила институционализацию утопии этого типа в виде универсального мироощущения. Собственно, и третьего сословия в том его виде, в каком оно существовало на Западе, несмотря на все старания Екатерины II и И. Бецкого так и не сформировалось.

Эти обстоятельства стали причиной того, что в российской цивилизации утопия в ее либеральных формах не привилась. Но речь идет не столько о констатации данного обстоятельства, сколько о его последствиях, отразившихся на истории России XX в. Не дав возможности развиваться третьему сословию с присущим ему экстравертизмом, государственная власть в России тем самым не использовала эффективный путь сохранения идеологии. Поскольку третье сословие оказалось слабым, оно не сумело провести внутренние реформы, что помешало сформировать в городах России механизмы вытеснения хилиастического мировосприятия из культурного канона в коллективное бессознательное. Поэтому основой утопии в России стало не либеральное, а хилиастическое мировосприятие, т.е. утопия в средневековых ее формах, ставшая в дальнейшем психологической и религиозной основой коммунистической идеологии. Поэтому когда применительно к русской истории XX в. Бердяев употреблял термин «новое Средневековье», то он был не так уж и неправ. Сохраняя утопию в ее средневековых формах проявления, Россия культивировала и средневековую ментальность. Именно это обстоятельство послужило причиной катастрофического развертывания исторических процессов на российских пространствах.

Попробуем конкретизировать эти наши положения, сделанные в самой общей форме. Вернемся к ситуации, возникшей в императорской России, когда интеллигенция вышла за пределы идеологии, войдя в конфликт с бюрократией. Можно утверждать, что в данном случае интеллигенция осуществляла не охранительные, интегративные функции, но функции разрушительные. Чтобы представить ситуацию более точно, необходимо понять характер взаимоотношений не только интеллигенции с бюрократией, но интеллигенции с массой. Силами русской интеллигенции в XX в. был создан идеализированный образ народа. Борьба

интеллигенции с правящим меньшинством была борьбой за народ. В связи с этим исповедуемая интеллигенцией идеология была по преимуществу идеологией народнической, а точнее, утопией. Противопоставившая себя власти российская интеллигенция сделала себя носительницей русской идеи. Это обстоятельство многое определяет в раскладе сил, имевшем место на арене русской истории XIX в.

Представляя себя носительницей русской идеи, элита не отделяла себя от народа, отдавая себе отчет в том, что она лишь подхватывает ее у народа, который еще в XVII в. осознал, что государственная власть, представляя собой лишь «структуру», не может быть носителем этой идеи. Будучи транслятором народной идеи, интеллигенция и не отделяла себя от него, воспринимая себя его рупором. Однако не являлись ли эти представления утопическими?

Интеллигенции казалось, что она понимает народ и что народ понимает ее, но присутствовало ли это понимание в сознании самого народа? Если допустить, что сознание петровской эпохи во многом моделирует идеологию «третьего Рима»¹, то в этот период, несмотря на колоссальное давление власти, народ должен быть не с элитой, а с правящим меньшинством. Иначе говоря, народ должен был допустить, что идеальным носителем русской идеи была сама власть. Так оно и было.

Западные дипломаты любили рассуждать о том, что после смерти Петра I все его нововведения рухнут. В 1727 г. один испанский дипломат писал из России, что здесь не исключена «всеобщая революция», в результате которой погибнут любимые Петром флот и торговля, а москвиты покинут Петербург и поселятся в Москве, поскольку там нет иностранцев, которых они не любят, и «вследствие всего этого Московская монархия возвратится к своему прежнему варварству»². Однако ничего подобного не произошло, из чего можно заключить, что в XVIII в. масса была в союзе с властью. Поэтому, представая носителем утопии, интеллигенция должна была достаточно много потрудиться, чтобы эта утопия приобрела массовый характер.

Как утверждает Булгаков, интеллигенция добивается своего. В период революционного взрыва сознание интеллигенции рас-

¹ Лотман Ю., Успенский Б. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. С. 201.

² Письма о России в Испанию Дука де Лирия // Осьмнадцатый век. Кн. 2. М., 1869. С. 21.

пространяется на массовое сознание и можно констатировать ситуацию единения интеллигенции и народа¹. По мере того как массовое сознание вбирает в себя сознание интеллигенции, утопия в России становится массовым феноменом. При этом нельзя забывать, что утопия по-русски — это утопия хилястическая, отсюда русская революция предстает в катастрофически-апокалиптических формах, уничтожая не только идеологию, но социальный порядок и культуру. Вспышка утопического сознания привела к «закату» императорской России. В России разворачивается активизация архетипического сознания, реализуется очередная попытка рождения нового космоса, ранее представавшего в религиозных формах и имевшего обозначение «третий Рим». Теперь «третьим Римом» стала большевистская империя в его светских и политических формах. Утопия, носителем которой долгое время выступала интеллигенция, а с начала XX в. и вся масса, обретает форму идеологии, эстафета переходит к правящему меньшинству. Таковым выступает группа активных революционеров, которая после революции берет на себя функцию носителя русской идеи.

Элита и масса уполномочивают правящее меньшинство институционализировать утопию уже не в формах философии и литературы, а в социальных и даже государственных формах. Происходит отторжение существовавшего порядка и его замена новым. В России 1920-х гг. имеет место единение элиты, власти и массы. Оно еще хрупкое и непрочное, его приходится поддерживать штыком и цензурой, но уже очевидно, что приобретающая форму идеологии утопия регламентирует и отношения с другими, и отношения внутри общества. Власть превращается в охранительную для русской идеи силу, что предполагает полные для нее полномочия, чем она и смогла воспользоваться. Преодоление социального хаоса потребовало отсечения всего, что не могло быть функциональным. Так произошла гипертрофия цензуры. Создавшееся напряжение привело к тому, что от «третьего Рима» в его новой форме постепенно стала отторгаться не только интеллигенция, вынужденная сначала эмигрировать, а затем пополнять концлагеря, но и масса. Парадокс заключается в том, что на определенном этапе реализуемая в большевистских формах русская идея потребовала жертв не только из среды элиты и массы, но и из среды самого

¹ Булгаков С. Героизм и подвижничество // С. Булгаков. Соч.: В 2 т. М. Т. 2. С. 303.

правлящего меньшинства. Гальванизация хилиазма приводит к парадоксу, над которым задумывается в повести «Все течет» В. Гроссман: каждый шаг России в направлении свободы приводит к еще большему закабалению общества¹.

Тем не менее нельзя утверждать, что в России XX в. происходила лишь институционализация картины мира, свойственной исключительно правящему меньшинству или новой бюрократии. Идеология, которая транслировалась правящим меньшинством, представляя нечто исключительное, все же испытывала воздействие многих факторов, идущих от самых разных стихий. Нельзя не обратить внимание на то, что революционные вспышки в России происходили в эпоху «восстания масс», а следовательно, реализация русской идеи в государственных формах не могла не происходить и в формах психологии масс, а массы, как известно, с трудом воспринимают логику и доказательства новой идеологии. Эту истину, известную еще со времен Г. Лебона, тираны XX в. очень хорошо усвоили, тщательно разрабатывая свою методику установления контакта с массой. Психология масс под их руководством превращалась в прикладную психологию или психологию воздействия на массы.

В связи с этим положение Лебона о том, что для массы привлекательна лишь идея, превращающаяся в образ, приводит к смыканию идеологии и искусства. Утопия, трансформировавшаяся в идеологию, стала основой и необходимостью для власти использовать искусство в пропаганде своей картины мира. Следовательно, транслируемая искусством картина мира, по сути дела, уже не была картиной мира исключительно правящего меньшинства. Масса не стремится к тому, чтобы транслируемая правящим меньшинством идеология имела какое-то отношение к объективной реальности. Положения научной идеологии, чтобы стать более убедительными для масс, обретали самые фантастические образы. По мере того как власть осознавала природу массового сознания, ее методология все более и более теряла научность и приобретала черты утопичности и архетипичности, что в свою очередь приводило к смыканию с массой.

Итак, транслируемая искусством постреволюционной России картина мира не сводится лишь к картине мира правящего меньшинства. Точнее и правильнее ее следует считать картиной мира

¹ Гроссман В. Все течет // Октябрь. 1988. № 1. С. 95.

правлящего меньшинства, трансформировавшейся в картину мира, присущую массе.

Художественная картина мира в массовых видах искусства

Трансформации художественной картины мира под воздействием процессов омассовления стоит представить во времени. Когда конкретно происходит трансформация, на каком этапе развития искусства? При этом следует отказаться от какого-либо статического рассмотрения отношений между картиной мира, присущей массе, и картиной мира правящей элиты. На протяжении всего XX в. эти отношения постоянно меняются. Постараемся исходя из изменчивости отношений между картиной мира интеллигенции, картиной мира правящей элиты и картиной мира массы предложить свою предварительную периодизацию отечественного искусства XX в., которая опирается на существующую в искусствознании, но учитывает именно те факторы, которые интересны в плане развития отношений между эстетикой и психологией масс. Естественно, что мы пока не принимаем во внимание циклическую логику развития искусства, поскольку будем ее излагать в следующей главе.

Чтобы отметить момент смыкания правящего меньшинства и массы, связанного с институционализацией идеи «третьего Рима», необходимо рассмотреть предысторию такого смыкания на основе русской идеи, т.е. первые десятилетия XX в., демонстрирующие «восстание масс» в отечественной культуре. Это явление показательным для всей мировой истории, что привело к возникновению так называемых массовых искусств, функционирование которых свидетельствует о расхождении транслируемых ими художественных ценностей с существующими эстетическими системами, а одновременно и с традиционными искусствами, которым присущи элитарные тенденции.

К такому массовому виду искусства можно отнести прежде всего кино, практику которого эстетики начала XX в. затруднялись оценить исходя из существующих эстетических критериев. Вообще в данном исследовании кино оказывается репрезентативным для массовых искусств, и впереди о нем еще будет подробный раз-

говор. Считается, что два первых десятилетия XX в. в кино (т.е. 1900-е и 1910-е гг.) представляют постепенное «нащупывание» свойственных кино эстетических средств. Кино как бы примеряло к себе эстетику существующих видов искусства: театра, живописи, литературы и т.д., которые по-настоящему будут опробованы в 1920-е гг., что приведет к появлению множества художественных шедевров.

Такой взгляд на практику кино в какой-то степени соответствует действительности, но лишь в том случае, если основываться на чисто эстетических критериях или критериях, предлагаемых классической эстетикой. Если же исходить из психологического фактора, и особенно из российской ментальности, более того, из взаимодействия картин мира, соответствующих трем группам, определяющим судьбы цивилизации, то уже два первых десятилетия XX в. представляют интерес именно в плане выявления отношений указанных картин мира того периода. Любопытно, что массовое искусство этого времени превращается в трансляцию картины мира, соответствующей массе, причем массе, которая находится на историческом этапе, когда она потеряла своих «поводырей» как среди правящего меньшинства, так и в лице меньшинства творческого.

Иначе говоря, функционирование кино» 1900–1910-х гг., не соответствуя ни одной из существующих эстетических систем, превратилось в способ выражения той новой эстетики, которую несла с собой освободившаяся от всяких эстетических и идеологических систем масса. Поэтому данный период — первый период в истории кино как нового искусства в функционировании массового искусства можно было бы назвать периодом надлома или этапом функционирования кино эпохи надлома.

Поскольку мы имеем дело с эпохой надлома, для которой характерны утрата массой веры во власть и разочарование в элите, логично предположить, что массе потребуются специфическая художественная стихия, не связанная с традиционными эстетическими системами, возникшими в культурах на том этапе истории, когда элита была определяющим элементом, как это и положено в эпоху модерна. Возможность такой стихии предоставила техника. Нормы классической эстетики здесь оказались неприменимыми. Таким образом, в кино получила выражение скорее психология масс, нежели эстетика.

Рассматривая кино этого периода с точки зрения эстетики, мы рискуем не заметить самое интересное, что в кино в этот период существует, а именно: его зависимость от психологии масс. Будучи свободным от всякого давления эстетики и идеологии, массовое искусство получило непосредственный доступ к массовому сознанию, превращаясь в способ институционализации картины мира, характерной именно для массы. Исключительная роль кино в культуре XX в. и заключается, надо думать, в том, что оно стало идеальной формой институционализации картины мира, присущей массе.

В истории трудно обнаружить аналогичную ситуацию. До периода кино массовое сознание не имело столь непосредственных форм выражения. К практике функционирования кино неприменимы ни эстетические теории, которые всегда связаны с сознанием интеллигенции, ни установки власти. Русское государство несмотря на желание внедрить в кино цензуру не успело этот замысел осуществить. Введение цензуры было осуществлено лишь большевиками в 1920-е гг., что и способствовало прорыву психологии масс в общественное сознание, вызвав развитие кино как нового массового искусства.

Тем не менее при всех создавшихся технических возможностях картина мира, свойственная массе, все же редко становилась предметом фиксации в своей абсолютной чистоте. Дело в том, что не только большевики стремились открыть секреты воздействия пропаганды на массы, в предшествующий период это стремление выражало третье сословие, которое, как уже отмечалось, в русской истории никогда не достигало такого же статуса, как в западной цивилизации. Однако можно утверждать, что рубеж XIX–XX вв. в России демонстрирует исключительно плодотворный для отечественного торгово-промышленного сословия период; как показал Л. Гумилев, эпоха надлома — это эпоха иссякания пассионарной энергии, усталости пассионариев и торжества мещан.

По сути дела, во второй половине XIX в. в России уже появились «новые русские», и результаты их деятельности стали заметны в самых разных сферах, в том числе и в культуре. Много сделав на протяжении всего XIX в. для превращения литературы в производство и товар¹, театра — в антрепризу, они, движимые рыночными страстями, с начала XX в. начали осваивать новый «клондайк» —

¹ Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929.

кинематограф. Будучи прагматиками, они делали это в соответствии с критерием пользы, поэтому не могли не открывать законов воздействия на психологию массы, пришедшей в синематографы начала XX в.

Масса, посещающая русские кинотеатры в два первых десятилетия XX в., пребывая в ситуации надлома, была оппозиционна по отношению как к элите, так и к власти. Прорыв массового сознания мог происходить исключительно в формах фольклора. Речь идет даже не о традиционном, крестьянском фольклоре, а о том особом его варианте, который начиная с XVIII в. связан с посадами и городами. На стадии заката императорской России фольклорная стихия проигрывалась в формах кинематографа. Возникшая с начала XX в. в соприкосновении с разными пластами культуры, в том числе переводными рыцарскими сюжетами вроде сюжета о Еруслане Лазаревиче и Бове Королевиче, эта стихия обычно называется «лубочная».

Возрождение указанного пласта культуры с помощью кино происходило не случайно. Оппозиционный дух фольклора, связанный с темой бунта против запретов и предписаний, в том числе религиозных и семейных, соответствовал массовой стихии, оторвавшейся от идеологии, навязываемой властью. Такие фольклорные фигуры, как Степан Разин, стали определяющими и для кинематографа. Однако до поры до времени эта бунтарская стихия городского фольклора представляла нечто иное, чем хилиастическое мировосприятие интеллигенции, это была пока стихия антиповедения.

Тем не менее уже можно было догадаться, в каком направлении будет развиваться психология «человека массы». Эстетическая неполноценность раннего кино не мешала ему выступать в качестве лакмусовой бумажки в определении нарастания в массовом искусстве мотивов бунта и разгула, нарушения традиционной морали и потребности в свободе. Можно утверждать, что несмотря на свою эстетическую незрелость кино первого периода воссоздает атмосферу надлома цивилизации и заката императорской России. Об этом свидетельствует и прорыв в искусство массовой стихии как таковой, и сюжеты ранних фильмов. С вторжением в искусство массового сознания уже применительно к первому периоду можно констатировать, что кино начало осуществлять свои три универсальные функции: антиповедения, функции катартической и функции, связанной с устранением эмоционально-

го дефицита. На самом деле функций кино значительно больше. Но для того чтобы проиллюстрировать положение об отношениях правящей элиты и массы, мы ограничимся тремя. К этой теме мы вернемся в последних главах и обсудим ее более обстоятельно в соотнесенности со спецификой новой культуры и циклической логикой истории. В данном параграфе выделенные функции кино четко соотносятся с основными кинематографическими жанрами. Выделяя эти функции, мы помним, что существуют и другие уровни выделения функций кино.

Для первого этапа функционирования кино (этап надлома) характерно негативное отношение к ценностям, имевшим высокий статус, ценностям, которые репрезентируют «структуру». Функция антиповедения проявляется, когда хотят развенчать то, что в обществе считается сакральным. В архаических культурах такое развенчание происходило во время праздников. Еще и на протяжении XIX в. праздничная жизнь эти функции осуществляла. Например, наблюдая праздничное поведение на Руси в петровскую эпоху, И. Корб писал:

Правильнее я должен назвать эту неделю вакханалиями, потому что во все время ее москвиты предаются сплошному разгулу. Похоть становится тогда совершенно бесстыдною, пропадает всякое уважение к высшим властям, повсюду царит самое вредное своеволие, как будто преступления, совершенные в это время, не подлежат никакому преследованию ни со стороны суда, ни со стороны беспристрастного закона¹.

Иностранный наблюдатель XVIII в. подметил те черты праздничной культуры, составлявшие сущность антиповедения, которые в XX в. прорвутся в профессиональное искусство.

В Новое время функция антиповедения не становится менее актуальной. В массовом искусстве ей соответствует специальный жанр — комедия. Ренессанс комедии не только в русском, но и в мировом кино 1910-х гг. (для которого показательно, в частности, творчество Ч. Чаплина) свидетельствует о том, что профессиональное искусство в его массовых формах дает этому феномену новую жизнь. Кинематограф давал новую жизнь русскому трикстеру — Петрушке. Таким образом, можно утверждать, что жанр комедии как яркое выражение антиповедения, будучи внедренным в профессиональное искусство, на русской почве соответст-

¹ Корб И. Дневник путешественника в Московию. СПб., 1908. С. 128.

вовал еще и историческому моменту, так как выражал состояние оказавшейся без «пастыря» массы.

В следующее десятилетие психология массы продемонстрирует прорыв хилиазма, с точки зрения которого традиция антиповедения оказывается неуместной. Однако логика истории такова, что на высокой хилиастической ноте масса не удерживается, тем более, что она очень рано ощутила «структуру» в ее большевистских формах. Уже на рубеже 1920–1930-х гг. массовое сознание вновь демонстрирует стихию антиповедения. В 1927 г. Н. Бухарин буквально требует дать залп по «идеальному» типу «хорошего парня» — «не дурака выпить», погулять, заломя картуз, подебоширить, «набить морду» и т.д.¹ Однако демонстрировавший антиповедение фольклорный тип расстрелян не был, напротив, он был растиражирован экраном в 1930-х гг., тем самым означая, что «третья культура» вновь вводилась в художественную картину мира. Мощно разворачиваясь в своем движении, большевики показали немалую мудрость, успев вовремя вернуться к традициям антиповедения и выстроить исходя из нее свою пропаганду.

Следующей значимой функцией кино является функция преодоления эмоционального дефицита. Видимо, этой функции соответствуют и все жанры кино, и кино как таковое с его активно действующими изобразительными раздражителями, по сравнению с которыми даже слово кажется бессильным. Однако не случайно новый ренессанс мелодрамы происходит именно в раннем кино (первый подъем этого жанра происходил в первой половине XIX в. в театральных формах). Как известно, расцвет мелодрамы на Западе связан с восхождением на арену истории третьего сословия. Подъем этого сословия в России рубежа XIX–XX вв. способствовал ренессансу мелодрамы в формах кино. Но дело даже не в этом. Популярность мелодрамы все же следует рассматривать как проявление «восстания масс». Масса предрасположена к сильным впечатлениям и потрясениям. Проявлению этих эмоций мелодрама дает широкую возможность. Кино открывает и эксплуатирует мелодраму не только потому, что оно примеряет к себе эстетику театра, но еще и потому, что масса требует сильных эмоциональных раздражителей и впечатляющих образов. Расцвет жанра мелодрамы в кино связан с освоением этого вида искусства как способа функционирования массового сознания.

¹ Бухарин Н. О старинных традициях в современном культурном строительстве // Революция и культура. 1927. № 1. С. 21.

Наконец, третьей значимой функцией кино, которую можно фиксировать уже на протяжении первого этапа его истории, должно считать функцию катартическую. Под катарсисом всегда подразумевали процесс очищения, освобождения от неприятных, негативных психологических комплексов. В понимании эффекта катарсиса многое внес Фрейд. Однако, может быть, Выготский предложил более точное его истолкование — как изживание того, что требовало выхода в самой действительности, но что по каким-то причинам не могло произойти¹.

Под изживанием можно было бы также понимать освобождение от проанализированного А. Адлером² чувства неполноценности, которое изживается при идентификации Я с идеальными героями, или освобождение личности от не соответствующего в ней Я-образу или Я-концепции, т.е. от того, что не соответствует групповым ожиданиям³. Какой бы смысл ни вкладывать в понятие катарсиса, очевидно, что кино, затрагивая глубины бессознательного, позволяет иллюзорно проиграть то, что вытеснено за границы сознания. Видимо, это слои индивидуальной психики, сохраняющие связи с архаическими эпохами. Если кино рассматривать инструментом изживания, то, естественно, что эту функцию более всего берет на себя распространенный кинематографический жанр, который называют авантюрным, или приключенческим. Собственно, он пришел в кино из литературы. На первых этапах своего развития кино явило собой ренессанс этой литературной традиции, на что в 1920-е гг. обратили внимание В. Шкловский⁴ и Б. Эйхенбаум⁵.

Отмеченная теоретиками 1920-х гг. значимость указанного жанра — явление весьма показательное. По сути дела, проявляя колоссальный интерес к авантюрному жанру, масса способствовала возвращению массовых форм искусства к первоисточкам литературы. Популярность сюжетов о Рокамболе и Фантомасе свидетельствовала об особой тяге массы к воссозданию атмосферы тайны, интриги, приключения. Происходит интенсивная беллетризация визуального мира в духе тривиальной литературы. Этот «кинопро-

¹ *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1968.

² *Адлер А.* Практика и теория индивидуальной психологии. М., 1995. С. 12.

³ *Шибутани Т.* Социальная психология. М., 1969. С. 225.

⁴ *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 27.

⁵ *Эйхенбаум Б.* Литература и кино // Б. Эйхенбаум. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1929. С. 298.

цесс» в более поздней ситуации будет воссоздаваться уже не только на экране, но и в самой социальной и политической реальности, свидетельствуя о том, что кинематографические формы изживания фантомов массового сознания будут вторгаться в общественное сознание. Идеология, научность которой все время подчеркивалась последователями Маркса, будет вынуждена сводить сумму идей к элементарным беллетристическим ситуациям — тайне, заговору, вредительству, разоблачению, страданию, жертве, преступнику и т.д. Узники концлагерей, будучи совершенно невиновными в юридическом смысле, объявлялись заговорщиками, вредителями, шпионами, поджигателями. Они просто использовались ради необходимости держать массовое сознание в постоянном напряжении, словно политические диктаторы овладели секретом писателей и режиссеров держать внимание массы приемами беллетристики.

Здесь мы сталкиваемся с одним из основных явлений новой, массовой по своему смыслу культуры, когда впервые не только легализуются, но становятся ядром новой картины мира фантомы массового сознания. Присущая массовому сознанию картина мира вторгается в массовые формы искусства, придавая им специфические очертания. Это означает, что отныне исходящие от элиты замыслы приобретают черты, характерные для психологии масс.

Однако в данном случае в понятие психологии масс не следует вкладывать лишь лебоновский, вневременной смысл. Она связана с конкретной и в каком-то смысле беспрецедентной для истории ситуацией, что явилось следствием распада традиционной социальной стратификации, в которой каждый индивид оказывался соотносенным с каким-то социальным классом, сословием или, как выражались в допетровской Руси, «чином». Связанные с кризисом и распадом империи дестратификационные процессы привели к беспрецедентному по масштабу омассовлению, которое демонстрировало ситуацию нестабильности, порождающую в сознании «человека массы» тревогу и отчаяние. Присущая массовому сознанию эта новая психологическая черта свидетельствует о неспособности массы приспособиться к общественной ситуации начала XX в., а следовательно, и о ее предрасположенности к фантомной реальности, которая способна заменить эту пугающую, непривычную и чужую объективную реальность. Усилия искусства в XX в. будут связаны с необходимостью воссоздавать эту фан-

томную реальность, приобретающую большую жизненность, чем сама объективная реальность.

Однако следует отметить, что понимание этого механизма рецепции искусства в XX в. исходило не только от исследовательской парадигмы «психологии масс». Впервые оно было осознано в искусствovedческих кругах и, в частности, представителями немецкой школы искусствознания. Так, пытаясь осмыслить новые тенденции искусства, В. Воррингер ощущал необходимость пересмотреть привычные положения классической эстетики, отсылая к эстетическому опыту примитивных народов. Речь идет о потребности сведения черт объективного мира к простейшей схеме, которую Воррингер называет потребностью в абстрагировании, возникающей в ситуациях разлада между индивидом и внешним миром. Эта потребность вызывается чувством страха и неуверенности, переживаемых неадаптировавшимся человеком¹.

Страх и неуверенность возникают в силу запутанности, потертости и усложненности мира, приводящих человека в отчаяние. Этот комплекс вызывает к жизни магию «примитива», означающего в классическом искусствознании все то, что не вписывается в традиции искусства эпохи модерна. Понятие примитива с начала XX в. стало весьма распространенным. Его применяли по отношению не только к кино, но, например, к живописи, причем элитарной. Высокое искусство начала XX в. стремилось овладеть секретом привлекательности примитива. Об этом, в частности, свидетельствуют опыт элитарнейшего «Бубнового валета», эстетизировавшего трактирные вывески² и все то, что называют «третьей культурой», или театральные эксперименты В. Мейерхольда, пытавшегося гальванизировать поэтику балагана³.

Предметом внимания представителей высокого искусства примитив был и раньше. Так, Достоевский, анатомируя поэтику «готического» романа, стремился овладеть секретом воздействия «Парижских тайн» Э. Сю. Еще в формах XIX в. психология масс по-своему объясняла то, что в элитарных сферах сформулирует Воррингер. Обращая внимание на полное безразличие массы к научности, т.е. к объективным фактам, аргументации, логике, систе-

¹ Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 470.

² Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

³ Мейерхольд В. Стаби. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., 1968. С. 207.

ме доказательств, Г. Лебон утверждал: толпе нужны лишь иллюзии, а потому в этом сложном и отчужденном мире она тянется только к тому, кто отвечает этой потребности. «Толпа никогда не стремилась к правде, она отворачивается от очевидности, не нравящейся ей, и предпочитает поклоняться заблуждению, если только заблуждение это прельщает ее»¹. Именно поэтому повелителем толпы становится тот, кто сможет ввести ее в заблуждение. Тот же, кто пытается ее образумить, обречен быть ее жертвой. Таким образом, мы не ошибемся, если скажем что русская история XX в. разворачивается не по Марксу, а по Лебону.

Принимая во внимание возрождение в раннем кино традиций фольклора, смеха, театра и традиций литературных, можно утверждать, что кино первого периода гораздо интересней осмыслять не с точки зрения существующих эстетических систем Нового времени, а с точки зрения того, что в формах кино в позднюю культуру с высоким статусом в ней элитарных искусств произошел прорыв психологии масс. Необходимость контакта с «человеком массы», оказавшимся в условиях города в эстетическом и идеологическом вакууме, потребовала извлечения из фонда культуры приемов, позволяющих привлечь, поразить, привести в восторг «человека массы». Благодаря рыночным отношениям и конкуренции кино данного этапа блестяще справилось с этой задачей.

Применительно к раннему кино можно говорить об удивительной ситуации в культуре, сохранившей до этого времени принцип преемственности. Вторжение массового или технического искусства в культуру воспринималось отклонением от ее ценностей. Но именно это отклонение явилось отправной точкой для развертывания в XX в. трансформации художественной картины мира, оказавшейся под интенсивным воздействием психологии масс и вынужденной на эту психологию реагировать. Хотя в последующей истории кино психология масс не будет проявляться в своей абсолютной чистоте и полноте, входя во взаимодействие с другими «стихиями», все же очевидно, что при изучении художественной картины мира XX в. необходимо учитывать именно психологию масс, не замечаемую представителями классической эстетики.

Для актуализации психологии масс участие мещанско-предпринимательской субкультуры в воспроизведении картины мира в ее кинематографических формах не могло стать барьером. Кино-

¹ Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1995. С. 228.

предприниматели были заинтересованы в том, чтобы привлечь массу, следовательно, им ничего не оставалось, как понять массу, осознать ее установки и потребности. Эти задачи во многом и способствовала тому, что именно психология масс определила формы функционирования кино. Во многом картина мира в ее кинематографических формах воспроизводила фольклорные или лубочные схемы. Они были привычны и естественны, поскольку с ними связывались типы рецепции и эстетические горизонты массы. Однако масса не может демонстрировать лишь фольклорную рецепцию. По Лебону, она агрессивна, предрасположена не только к сенсации, тайне, чуду, но и к разрушению. Поэтому фольклор в данном случае не просто сдерживал разрушительные инстинкты массы, но и облагораживал их, придавая им мягкие формы киновыражения.

Но масса не могла довольствоваться лишь этими формами. Массе, которая возникает в городах первых десятилетий XX в., в эпоху «восстания масс», уже мало фольклора, расцветавшего в более благополучные эпохи истории. Там, где появляется масса в ее новом состоянии, возникает и соответствующая ей массовая культура как нечто в истории совершенно особое, как еще один пласт развития культуры, эскалация которого происходит по мере развертывания процессов «восстания масс» и превращения «человека массы» в универсальный психологический тип времени. Важным измерением этого пласта культуры будет регресс в формы сознания, соответствующие архаическим эпохам. Данное обстоятельство и определит функционирование кино этого периода.

4 ЦИКЛИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ВЫЯВЛЕНИИ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ СОЦИАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА



Исторические состояния социальной психологии в контексте циклической схемы социокультурной динамики

До сих пор мы постоянно использовали словосочетание «циклическая логика истории», противопоставляя ее линейной. Однако углубленного анализа того, что под этой логикой скрывается, не предпринималось. Поэтому мы пока и не могли поставить логику художественного процесса XX в. в соответствие с циклической логикой. Этому посвящена настоящая глава. В ней мы также постараемся познакомить читателя с суждениями представляющих эту научную парадигму ученых. Касаясь социальной психологии в ее временном аспекте, мы, по сути дела, уже будем говорить об исторической социальной психологии.

А. Тойнби видит процессы массовизации XX в. в исторической перспективе и позволяет себе сопоставления с другими цивилизациями, приводя аналогичные примеры из достаточно удаленного прошлого. Случайность же и беспрецедентность процессов, наблюдаемых Х. Ортегой-и-Гассетом, превращается в закономерность. В соответствии с методологией Тойнби процессы, показательные для современного состояния взаимоотношений коллективного и индивидуального сознания, приобретают исторический характер. Такие взаимоотношения составляют смысл социальной психологии и, следовательно, предмет социально-психологического исследования.

В этом характерном для новой истории процессе массовизации можно фиксировать особую динамику. Ее сущность составляет отношение «творческого меньшинства» и «нетворческого большинства». Крайним выражением этого отношения является полное недоверие массы к творческому меньшинству, а следовательно, к институтам и представителям власти, утверждение которых несет на себе следы предшествующего опыта творче-

ского меньшинства, его участия в творческих ответах на вызовы истории.

Процесс массовизации не является признаком истории истекшего столетия, для которого характерно растворение индивида в коллективных состояниях сознания. Это — один из этапов в мировой истории, имеющий свои закономерности, логику развертывания и соответственно хронологию. Его своеобразие понятно лишь в соотнесенности с другими этапами исторического процесса, а еще точнее, исторического цикла. Исходя из этого не существует социальной психологии вне времени. Ее закономерности следует искать в границах каждого исторического периода, входящего в общий исторический цикл. Вместо социальной психологии необходимо иметь в виду историческую социальную психологию. Методология последней оказывается в зависимости от методологии общей истории как науки, от принятых в ней способов членения исторического времени и выделения в его массиве временных длительностей. В зависимость от такого выделения периодов в историческом процессе необходимо ставить и соотношение коллективного и индивидуального состояний сознания, а следовательно, различные состояния в отношениях индивида и общества.

Интерес к циклическому развертыванию исторического процесса проявляют не только историки, но и социологи, хотя вопрос об отношениях истории и социологии по-прежнему остается сложным¹. Социологи убеждены, что при всей своей неповторимости исторический процесс не исключает повторяющихся элементов. Утверждая, что война и мир, голод и процветание, захват и освобождение, расцвет и упадок религии, правление большинства и правление меньшинства принадлежат к неоднократно повторяющимся в истории явлениям, П. Сорокин пишет: «Концепция, скрытая в книге Екклесиаста, недалеко от истины»². Социолог признает, что попытки выделения в истории повторяющихся явлений не всегда удачны. Кроме того, не все историки этот принцип разделяют. Повторения часто искали не там, где следовало. Доказывая, что повторения необходимо искать не в сложных и великих событиях истории, а в повседневных и обыденных фактах, Сорокин пишет: «История подобна писателю, который без устали пишет все новые и новые драмы, трагедии и комедии, с новыми типа-

¹ См.: Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // Философия и методология истории. М., 1977. С. 123.

² Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 267.

жами и героями, новыми сюжетами и действием, но... все на старые темы, которые не раз повторялись в трудах этого неустомимого автора. Подобно исписавшемуся автору, история вопреки своему творческому потенциалу вынуждена повторяться»¹.

Сорокин не был первым, задумавшимся о логике исторического развития. Законы исторического развития интересовали, в частности, О. Конта и Г. Спенсера. Сорокин обращается к парадигме историографии, что была задана Екклезиастом, Конфуцием, Платоном, Полибием и продолжена Макиавелли, Вико, Шпенглером и Тойнби. В этом смысле он выразил возрождающийся с конца XIX—начала XX в. интерес к циклической схеме исторического процесса, о чем мы уже успели высказаться.

Возрастающий интерес к повторяющимся процессам истории и соответственно к циклической логике ее движения свидетельствует о требующих объяснения реальных исторических процессах. Он также связан с распадом поздних идеологических систем, философских и культурологических представлений, а также систем рациональности. Циклическая схема истории — проявление архетипического сознания, поскольку в прошлых состояниях она ищет прецеденты тому, чему современники являются свидетелями. В этом смысле сознание историков по-своему отражает новый этап в соотношении коллективного и индивидуального сознаний, поворот к таким процессам, в которых значимость коллективных ценностей повышается.

Распад некогда целостной системы идеологии и соответственно надлом цивилизации — повторяющаяся в истории ситуация. Для нее характерно, что в своем разворачивании привычная история как бы останавливается, устремляясь к древним представлениям, предстает как что-то такое, что в истории уже существовало. В такие эпохи человек пробивает скорлупу исторического сознания, находящегося в зависимости от поздних систем рациональности, начиная ощущать себя в иных временных координатах, а точнее, как бы вне истории. В этом проявляется сопротивление историческому времени и стремление периодически возвращаться к мифологическому первоначалу или архетипу².

Улавливая эту тенденцию в отношении к времени, М. Элиаде употребляет понятие «архетип» не в том смысле, в каком его упо-

¹ Сорокин П. Указ. соч. С. 267.

² Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 27.

требляет К. Юнг, т.е. не как обозначение содержания коллективного бессознательного, а как образец для подражания или парадигму. Применительно к времени под архетипом в том смысле, в каком его употребляет Элиаде, следует понимать действия людей, повторяющих действия предков. Подобные отношения человека со временем в истории уже имели место. Поэтому его жизнь — «непрерывное повторение действий, открытых другими»¹. История — это повторение образцовых и парадигматических действий.

Вообще реальным какое-либо действие признается в том случае, если оно имитирует или повторяет архетип. Таковы закономерности ментальности древних. Такая ментальность отменяла время истории, не допускала его развертывания. Время, в котором человек себя осознавал, было мифологическим или архетипическим временем. В этом случае память народа не удерживает индивидуальные события и нововведения, перерабатывая их в соответствии с архетипами. Пытаясь мотивировать понятие архетипического времени, Элиаде демонстрирует еще один вариант коллективного состояния сознания, тождественного мифологическому или архетипическому сознанию, находящемуся в противостоянии по отношению к сознанию историческому. Отношения между этими типами сознания складывались так, что неповторимость исторического сознания постепенно отступала перед повторяющимся механизмом архетипического сознания. Скажем, действия конкретного исторического лица нередко функционируют в архетипических формах.

Историческая личность уподобляется своему мифическому прообразу, герою и т.п., а событие ассимилируется с категорией мифических действий (борьба с чудовищем, братья-враги и т.д.). Если в некоторых эпических поэмах и сохраняется то, что принято называть «исторической истиной», то эта «истина» почти никогда не имеет отношения к определенным лицам и событиям, а лишь к установлениям, обычаям, пейзажам².

В качестве примера этого механизма сошлемся на Н. Костомарова, обратившего внимание на то, что как даже в летописи, которая, казалось бы, должна быть по отношению к исторической реальности более объективной, образ князя Олега воспроизводится

¹ Элиаде М. Указ. соч. С. 33.

² Там же. С. 62.

по преданию. В результате реальная историческая личность заслоняется былинной фигурой.

Все эти предания давние, глубоко древние, совокупленные около Олега, как могли они в различных видах совокупляться и около других личностей, книжники вносили из изученных пересказов и песнопений, гуслей, соединяли их по своему кругу, пришивали к ним известия, почерпнутые из источников другого рода, и даже собственные соображения, доходившие до вымыслов, часто очень грубых¹.

Так, Олегу приписывались некоторые поступки другого исторического деятеля — Игоря. («Олег в своем походе на Царьград несет на себе печать народопесенного идеального богатыря, наводящего страх, берущего дани чрезмерных размеров, добывающего мечом блага. Олег предстает идеалом, который дает о себе знать как в остатках былинного эпоса, так и в малорусских колядках, сохраняющих и древние образы, и древний пошиб поэтических приемов»².)

Действие архетипического сознания, проявляющегося в сведении исторических событий, действий и исторических лиц к архетипам, имеет место не только в древней истории, а происходит и в наше время, что соответствует выводу А. Лосева о том, что мифологическое сознание — такое же проявление современности, как и историческое сознание. С точки зрения Лосева, деятельность мифологического мышления никогда не прекращалась³. Более того, будучи по своей природе дорефлексивным, интуитивным, это мышление пронизывает порождения идеологии, науки, религии, искусства и т.д. Мифологическое сознание принимает участие в восприятиях индивидом явлений внешнего мира. Так, Лосев продемонстрировал мифологические признаки коммунистической идеологии начиная с «призрака», который ходит по Европе, «гадов контрреволюции», «шакалов империализма», «гидр буржуазии» и т.д. Воспроизводя образы этой идеологии, философ в 1930 г. восклицал: «И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии!»⁴.

Мифологическое измерение коллективного состояния сознания существует не только в формах зафиксированного Юнгом коллективного бессознательного, но и в формах, рожденных со-

¹ Костомаров Н. Собр. соч. Исторические монографии и исследования. СПб., 1904. Кн. 5. Т. 13. С. 327.

² Там же. С. 342.

³ Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 103.

⁴ Там же. С. 97.

временной наукой, политикой, идеологией и, что очень важно, социальной психологией. Не случайно в понимании сущности архетипа Элиаде расходится с Юнгом. Это интересный момент, ведь если так, то, несмотря на происходящий в социальных формах процесс индивидуализации, коллективные состояния сознания все еще держат в своей власти личность, причем в самых архаических проявлениях.

Отношение человека с временем тоже не свободно от архетипов. Представление о времени как о «вечном возвращении» — проявление мифологического или архетипического сознания. Такой тип представлений о времени обычно актуализируется в празднично-игровых формах, наследующих древние обряды и ритуалы с их магическими функциями. Как показал М. Бахтин, карнавальное время является возвращением к хаосу, когда происходит отмена норм и ценностей. Возвращение к исходному состоянию, к хаосу предпринимается для того, чтобы начать все сначала. На более позднем этапе истории казалось, что такое представление о времени преодолено. Формировалось представление, согласно которому история предстает не в виде повторений и циклов, как это казалось древним. Однако утверждение нового исторического сознания не могло упразднить древние представления о времени. Об этом свидетельствуют переходные эпохи в истории, на которых они актуализируются. Элиаде признает, что современный человек ощущает столкновение двух концепций времени: «архаической, которую мы бы назвали архетипной и безысторической, и современной, послегегелевской, которая претендует быть исторической»¹. Христианство не могло до конца преодолеть архаическое представление о времени. В наши дни эта концепция времени снова входит в моду². В частности, Элиаде ссылается на Сорокина, уделявшего ей важное значение.

Действующая в истории циклическая схема применена Сорокиным для осмысления истории русской революции, которую он разделил на три фазы. Первая фаза связывается им с радостью освобождения от тирании старого режима и ожиданиями реформ. Эту кратковременную фазу сменяет деструктивная фаза, когда революция превращается в шквал, сметающий со своего пути не только традиционные институты и ценности, но и множество творче-

¹ Элиаде М. Указ. соч. С. 128.

² Там же. С. 130.

ских групп и восторженно встретивших революцию лиц. Революционная власть превращается в тиранию и применяет формы террора. Если на этой фазе общество не разрушается до основания, начинается третья, конструктивная фаза. Реализуя новые революционные идеалы, новый строй одновременно реанимирует разрушенные на второй фазе революции традиционные институты, ценности и способы деятельности.

Пытаясь развенчать революционное идолопоклонничество, всякую революцию Сорокин оценивает как социальную болезнь, не реализующую вызвавшие ее к жизни романтические идеалы. Более того, всякая революция, с которой связывается множество иллюзий, не только не облегчает участь людей, способствуя реализации их желаний, но и усугубляет их положение, не решая возлагаемые на нее задачи: «Революции скорее не социологизируют людей, а биологизируют; не увеличивают, сокращают все базовые свободы; не улучшают, а скорее, ухудшают экономическое и культурное положение рабочего класса»¹.

Анализируя причины возникновения революционных ситуаций, Сорокин приходит к выводу, что предпосылкой революции является взрыв подавленных в массе базовых инстинктов. История революции — это история поведения преступной толпы, жестокости и насилия. В этом смысле она является объектом социальной психологии.

Исчезновение большинства привычек, препятствующих удовлетворению репрессированных врожденных инстинктов, означает освобождение их от множества тормозов и способствует высвобождению их. В то же время это означает и ослабление условных рефлексов, которые ранее сдерживали все же человека от совершения определенных актов насилия, подобно воровству, убийствам, святотатству и т.п.².

У Сорокина революция предстает крайним проявлением массовизации. В конечном счете она демонстрирует фазу надлома. Социолог считает, что причины революционных конфликтов объясняются вырождением элиты общества, ее неспособностью вести за собой нетворческое большинство, давать новый творческий ответ на вызовы истории.

Однако применяя к истории революции принцип цикличности, Сорокин не вписывал ее в универсальные исторические цик-

¹ Сорокин П. Указ. соч. С. 270.

² Там же. С. 274.

лы (их наличие он обосновывает в другой своей работе), в которых она лишалась бы присущей ей внутренней цикличности, представ лишь одной из многих фаз исторического процесса, т.е. фазой, репрезентативной по отношению к периоду надлома. Когда в связи с анализом теории самоубийства Дюркгейма Сорокин утверждает, что эта теория игнорирует социальную организацию и культурные образцы, не вскрывая сути феномена¹, это его высказывание не следует понимать так, что историческая логика понятна лишь в том случае, если во внимание принимать не только культурные образцы, но и логику движения культуры в целом. Как известно, логика культуры развивается в специфических длительностях. Исследуя закономерности социальной мобильности, Сорокин отрицает возможность делать вывод о «вечной исторической тенденции» на основании опыта последних 130 лет². Тем не менее проанализированный им опыт русской революции следует все же включать в исторический цикл приблизительно такой же временной протяженности. Закономерности этого цикла намечены самим Сорокиным, когда он дает диагноз кризиса культуры, означающего кризис не только форм социальной, политической и экономической организации, но всей жизни, образа мысли и поведения, как они сложились в последних столетиях.

Под кризисом культуры Сорокин, как и Н. Бердяев, подразумевает кризис развивающейся с эпохи Ренессанса культуры. Принято считать, что Первая мировая война выявила кризис гуманизма. Чтобы понять смысл новой эпохи, Сорокин углубляется в историю, дает характеристику средневековой культуры как культуры сверхчувственной. Сменяющая ее ренессансная культура развивала принцип самооценности объективной реальности и ее чувственных проявлений, придавала значение тому, что можно видеть, слышать, ощущать и воспринимать с помощью органов чувств. Правда, в отношениях между сверхчувственными и чувственными началами эта культура находила гармонию. В отличие от средневековой ренессансная культура была светской и утилитарной. Сорокин утверждает, что эта культура также угасает, и его современникам дано наблюдать, как одна форма культуры исчезает, а другая находится в стадии становления³.

¹ Сорокин П. Указ. соч. С. 168.

² Там же. С. 388.

³ Там же. С. 431.

По мысли социолога, аналогичные ситуации имели место в египетской, вавилонской, греко-римской, индуистской, китайской и других культурах.

Кризис чрезвычайен в том смысле, что он, как и его предшественники, отмечен необычайным взрывом войн, революций, анархии и кровопролития; социальным, моральным, экономическим и интеллектуальным хаосом; возрождением отвратительной жестокости, временным разрушением больших и малых ценностей человечества; нищетой и страданием миллионов — потрясениями значительно большими, чем хаос и разложение обычного кризиса¹.

Дело не в политическом или экономическом, а в глобальном кризисе, т.е. в кризисе чувственной формы развивающейся на протяжении последних веков ренессансной культуры. Кажется, что Сорокин лишь повторяет известную по Шпенглеру мифологию. Между тем он предлагает собственную интерпретацию кризиса западной культуры. Заново открывая циклический принцип в развитии культуры, Сорокин говорит: «Тщательное изучение ситуации показывает, что настоящий кризис представляет собой лишь разрушение чувственной формы западной культуры, за которым последует новая интеграция, столь же достойная внимания, каковой была чувственная форма в дни своей славы и расцвета»². В соответствии с Сорокиным, мы — свидетели такой же трансформации культуры, какая произошла в момент распада средневековой или, как выражается социолог, идеациональной культуры и возникновения чувственной культуры Ренессанса.

Сорокин не только не солидарен со Шпенглером, но и вступает с ним в полемику. «Смерти» культуры в целом не может произойти по той причине, что не все проявления западной культуры оказались интегрированными в одну унифицированную систему. Разрушается лишь господствующая система ценностей. Стадии зрелости эта последняя достигает во второй половине XIX—начале XX в., затем начиная распадаться, опускаясь до простого чувственного наслаждения, уподобляясь вину, женщине, песне, становясь средством стимуляции и возбуждения чувственного наслаждения, т.е. всего того, что в новом искусстве расцветает пышным цветом и вызывает у М. Нордау такое негодование.

Чем успешней современное искусство развивается в этом направлении, тем более углубляется процесс его отчуждения от ре-

¹ Там же. С. 432.

² Сорокин П. Указ. соч. С. 433.

лигиозных, моральных, познавательных и социальных ценностей. Искусство все больше создается для массы, превращаясь в товар. Чем больше оно развлекает, стимулирует усталые нервы и возбуждает, тем большим потребительским спросом пользуется. Поэтому оно опускается до уровня толпы. Чтобы иметь коммерческую форму, оно стремится поражать публику, быть сенсационным. Поэтому оно проявляет интерес к патологии, преступности, проституции, извращениям, жестокости и страху.

Ставя вопрос о возможности рассмотрения искусства XX в. в соответствии с логикой истории культуры, мы пытаемся обнаружить смену циклов в продолжительных периодах истории. С этой целью мы обращаемся к циклической схеме древнего китайского историка Сыма Цяня¹, истолкование которой дано Н. Конрадом. Схема, изложенная в «Книге придворного историографа», примечательна тем, что в ней отношения культуры и власти составляют сущностные слагаемые истории, а свойственное поздней историографии разделение истории на политическую и культурную в ней отсутствует. Это позволяет продемонстрировать остающимися реальными и в последнем столетии общественные функции культуры.

Циклическая схема Сыма Цяня конструктивна тем, что государство, превращенное некоторыми отечественными историками, начиная с Н. Карамзина, в исчерпывающий предмет историографии, лишается самостоятельности и выглядит как надстройка над культурой. Опыт критического рассмотрения воззрений на культуру в связи экономическим детерминизмом имеет место и в отечественной науке². Превращаясь в значимый предмет историографии, культура начинает определять сущность исторической длительности. История уже считается продолжительными периодами времени. Но только в таких пределах и возможно выявить циклическую схему исторического процесса.

Приложение методологии Сыма Цяня позволяет продемонстрировать общечеловеческие ценности, в данном случае в сфере науки, т.е. историографии. Использование этой схемы свидетельствует, что с некоторыми процессами, напоминающими процессы XX в., человечество в своей истории уже сталкивалось. Так, Т. Грановский описывает проведенную примерно в 250 г. до н.э. ки-

¹ Сыма Цянь. Исторические записки («Ши-Цзы»). М., 1972–1987. Т. 1–5.

² Булгаков С. Философия хозяйства. Нью-Йорк, 1982. С. 301.

тайским императором Тинь Ши Хоанг ти «перестройку». Задумав оторвать народ от его истории, тиран предал огню древние книги, а их толкователей истребил. Реформа тирана подорвала нравственность. Когда тиран умер, пришлось долго восстанавливать разрушенные храмы¹.

Свою историю Сыма Цянь строит на столкновении между естественными, природными, с одной стороны, и культурными свойствами человеческой натуры — с другой. Свое продолжение это столкновение имеет и в структуре власти. Преобладание какого-то одного из этих свойств отражается на общественной структуре, форме власти и соответственно системе управления общества. Попытка китайского историка представить движение истории, включая в него культуру, позволяет понять смысл последней, пронизывающий реальность государственной, общественной и индивидуальной жизни. Имея в виду схему Сыма Цяня, Н. Конрад задает вопрос: как можно обозначить то, что не является принадлежностью самой человеческой природы, а приобретается в организованном обществе? Ответ прост — это культура. Одни природные свойства человека, если они господствуют в нем над всем прочим, действительно, с точки зрения организованного общества приводят к дикости, но если приобретенная человеком культура подавляет (в тексте сказано образно «побеждает») его естественные свойства, получается лишенная жизненного значения образованность, «ученость»². По выражению Конрада, принцип культуры призван «сдерживать» человека в определенных рамках, установленных жизнью и деятельностью общества, членом которого он является³.

Однако возникающая на основе культуры власть способна вырождаться, и тогда культура начинает ассоциироваться с чем-то фальшивым, показным, ненастоящим. По мнению китайского историка, «вред от односторонней опоры на культуру состоит в том, что культура как бы нарушает первоначальную непосредственность человеческой природы, заглушает в ней простоту, искренность, чистосердечие»⁴. В этом случае она ассоциируется с гнетом, запретом, несвободой, вызывая сопротивление, порождая

¹ Грановский Т. Лекции по истории Средневековья. М., 1986. С. 316.

² Конрад Н. Запад и Восток. М., 1972. С. 55.

³ Конрад Н. Указ. соч.

⁴ Там же.

нигилизм. Так, основанная на культуре система власти отрицается и народ, нарушая запреты культуры, впускает в общественную жизнь природные начала.

Согласно Сыма Цяню, в истории можно вычленить период, когда естественный принцип отношения людей или принцип «прямодушия» (так этот термин переводит Конрад) оказывается определяющим. Однако система, основу которой составляет принцип прямодушия, способна перерождаться. Поэтому естественные свойства человека предстают дикарскими, варварскими. Когда природный принцип перерождается в варварство, возникает необходимость сделать фундаментом общественной системы другой принцип, а именно принцип почитания. В элементарной форме его можно продемонстрировать на примере отношения детей к родителям. Перерастая формы семьи, принцип почитания способен стать универсальным принципом строения общества, определяющим отношение его членов к представителю власти. Вера в представителя власти становится естественным чувством, позволяющим организовать взаимодействие людей. Однако в истории принцип почитания тоже способен перерождаться в противоположное начало, порождая чрезмерное почитание, т.е. обожествление представителя государственной власти, и представая в форме культа личности. В этом случае общество вынуждено искать третий принцип, в соответствии с которым и должно развиваться.

Поскольку предложенная Сыма Цянем схема исторического процесса возникла в результате наблюдений над процессами древней истории, то ее применение к историографии XX в. кажется проблематичным. В таком случае трактат китайского историка оказывается чем-то вроде пергамента ученого каталонца из романа Г. Маркеса «Сто лет одиночества», который невозможно расшифровать до тех пор, пока предсказанная им история не подойдет к концу. Подобно этому применение циклической схемы китайского историка к реальности последнего столетия становится возможным в момент, когда исторический цикл оказывается исчерпанным. Однако если применять метод Тойнби, то сопоставление разных цивилизаций делает возможным прогнозирование развития тех из них, что находятся в развитии. Так, имея в виду западную цивилизацию, Тойнби утверждал, что ее будущее можно расшифровать на основе знания греко-римской цивилизации¹.

Такой уникальный момент исторического прозрения сегодня переживаем мы, получая ключ к подлинному осмыслению осво-

божденной от мифологических наслоений истории XX в. Об этом свидетельствуют последние явления в искусстве, когда от реставраторских усилий и обнаружения фактов в документальных формах оно переходит к их философскому осмыслению. Лишь в этом случае становится ясно, что история XX в., как в романе Маркеса, была предсказана на 100 лет вперед не только в системе Сыма Цяня, но и в сочинениях отечественных религиозных мыслителей. Тем не менее здесь необходимо поставить и другой вопрос. Применительно к отечественной истории мы пытаемся воспользоваться схемой, органичной для истории восточных культур. Между тем в последнем столетии отечественная история развивалась под воздействием Запада. Можно ли в западной истории обнаружить процессы, позволяющие утверждать, что для их интерпретации можно воспользоваться схемой Сыма Цяня? Применительно к древней истории аналогии между Западом и Востоком проведены Конрадом, усматривающим в трактатах Полибия и Сыма Цяня открытие одних и тех же исторических закономерностей. Однако закономерен вопрос — можно ли подобное проделать применительно к более позднему времени, а тем более к историческому процессу XX в.?

Пассионарный период в циклическом процессе истории культуры XX в.

Предмет нашего исследования — социально-психологическая парадигма — дает ключ к обоснованию в границах выделяемого цикла истории XX в. периодизации в развитии искусства. Основой для такой периодизации будет циклическая схема, предложенная Сыма Цянем. Попытаемся происходящие в отечественной истории культуры процессы представить хотя и исключительными, но в то же время не чуждыми и общечеловеческим основам мировой истории. В соответствии с тремя периодами циклической истории Сыма Цяня весь цикл, растянувшийся на столетие, попробуем расчленить на три этапа (пассионарный, компенсаторный, экстравертивный).

Остановимся на осмыслении того исторического этапа, для которого характерен распад традиционных ценностей и возник-

¹ *Араб-оглы Э.* К критике культурно-исторической концепции А. Тойнби // *Вестник истории мировой культуры.* 1957. № 4. С. 13.

новение общественного хаоса. Этот этап и можно назвать переходным. Вводя понятие цикла, мы начинаем точнее понимать то, что выше вкладывали в понятие «переходность». Если иметь в виду революцию, то начавшийся ею переходный этап имеет черты глобальности. Восприятие его было таким, что историк М. Покровский даже предлагал счет времени вести от «действительно мирового события» — революции, что, по его мнению, было бы разумней, чем считать время от Рождества Христова¹. По сути дела, провозглашался конец истории, точнее, конец одной цивилизации и начало другой, качественно новой.

По времени протекания связанный с резким изменением ценностей цикл истории XX в. можно разделить на несколько этапов. Исходя из ситуации революционных и постреволюционных этапов отечественной истории XX в. попробуем такие этапы выделить. Их выявление будет иметь пока приблизительный эмпирический смысл. В этом историческом процессе необходимо улавливать не только повторяющиеся, но и исключительные моменты. Чтобы выделить в них повторяющиеся черты, необходимо предпринять операцию, связанную с наложением выделенного периода на циклическую схему мировой истории. В то же время важно обратить внимание на своеобразие каждого существующего в пределах цикла периода. Расширение времени осмысления рассматриваемого исторического периода не означает его растворения в больших длительностях. Тем не менее необходимо отойти от эмпирики каждого периода, отдалиться от него, чтобы затем подойти к нему как можно ближе, углубляясь в присущие ему закономерности. Первую операцию составит выявление в историческом процессе цикла. Следующая операция заключается в выявлении разных этапов одного цикла, а также в необходимости найти место в выделяемом цикле и его этапах процессам художественной культуры XX в.

Для первого этапа интересующего нас цикла характерно радикальное, даже агрессивное отталкивание целого поколения людей от традиционных ценностей, которым в своем образе жизни следовали предшествующие поколения. Этот этап разворачивается как нигилистический отказ от традиционных ценностей (что, например, в искусстве продемонстрировало такое направление, как футуризм). Для него характерны обращенность в будущее, воспри-

¹ Покровский М. Очерки истории русской культуры. Ч. 1. М., 1925. С. 8.

ятие истории как беспрецедентного, не имеющего в прошлом аналогий процесса. Люди, воспринимая себя в принципиально новой истории, делают все, чтобы традиционные ценности не напоминали им о своем существовании. Отсюда стремление к немедленному разрушению религиозной символики и церковной архитектуры, ускорению индустриализации и коллективизации. Стремление приблизить новую историю, сделать ее реальностью диктует крайние формы насилия и агрессии по отношению к традиционным ценностям.

Каждый из этапов исторического цикла длится несколько десятилетий, иллюстрируя особую модель движения культуры. Этой модели соответствует социально-психологический тип личности. В выделении такого типа личности будем ориентироваться на Платона, который в «Государстве» соотносил тип государственности с формируемым им типом личности. Однако в данном случае типы государственности находятся в зависимости от смены периодов в границах исторического цикла. Так, первому этапу цикла соответствует социально-психологический тип личности, названный Л. Гумилевым пассионарием. Пассионарию свойственно «необоримое внутреннее стремление к целенаправленной деятельности, всегда связанной с изменением окружения, общественного или природного, причем достижение намеченной цели, чисто иллюзорной или губительной для своего субъекта, представляется ему ценнее даже собственной жизни»¹. Показательный признак этого типа личности — противопоставление своего поведения традиции, потребность в ее разрушении и в изменении сложившегося порядка. Свойственные этому типу личности черты необходимы для преодоления инерции. Пассионарий — тип личности, не имеющий возможности реализовать себя в существующем мире. Когда история исключает ситуации пассионарных «вспышек», такие люди погибают, истребляются мещанами и обывателями. Но когда история предоставляет им случай, они способны быть предельно активными. В этом случае пассионарность как черта индивидуальной психологии трансформируется в общественную психологию.

Общность пассионариев обладает исключительным энергетическим потенциалом, способным воздействовать на общество, готовя его к радикальным изменениям. Ради утверждения новых от-

¹ Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1989. С. 252.

ношений пассионарии способны жертвовать своей жизнью. Эта жертвенность может оказаться сильнее инстинкта самосохранения и способна приобретать иррациональные формы. На этой основе возникает психология героизма. Ориентированный на создание нового революционер — проявление пассионарного типа личности. Его предрасположенность к разрушению традиционных форм проявляется в социальных формах. В случае проявления пассионарной психологии в искусстве появляется тип художника, деятельность которого направлена на разрушение традиции и создание принципиально новых форм. Например, художнику этого типа свойственны такие черты, как устремленность в будущее, агрессивное неприятие традиции, вообще истории, нетерпимость к прошлому, чувство нового. Деятельность пассионарно ориентированного художника представляет опасность для культуры как консервативной реальности, хранящей вызванные к жизни предшествующими поколениями ценности.

Среда отечественной интеллигенции XIX в. — питательная почва для пассионарного типа личности. Последний определил антигосударственные и антимонархические настроения интеллигенции, революционные взрывы и ореол социализма. Имея в виду народников XIX в., Г. Федотов усматривал в них «взрыв» копившейся на протяжении столетий, незаметной для глаза и пребывающей в «латентном» состоянии религиозной энергии. «...Перед нами, — пишет он, — стихийное безумие религиозного голода, не утоленного целые века»¹. В этой исторической традиции Федотов видит ключ к героическому большевизму «старой гвардии», к присущему ей ореолу мученичества. Чтобы понять эту психологию, философ углубляется в историю интеллигенции, находя там ее универсальный признак — беспочвенность или отрыв от быта, национальной культуры, религии, государства, органических социальных и духовных образований. История интеллигенции для него оказывается историей нигилизма. Художественный авангард первых десятилетий XX в. создавался художниками-пассионариями. Ленин и Троцкий имели своих двойников в искусстве. Вера пассионариев в тотальное преобразование мира приобретала космические масштабы. Выражающие эти настроения художники-лидеры одержимы революционной идеей, и к истории, как в свое

¹ Федотов Г. Трагедия интеллигенции // Г. Федотов. Судьба и грехи России. Избр. ст. по философии русской истории и культуры. СПб., 1991. Т. 1. С. 90.

время просветители, они относятся как к цепи предрассудков. Когда на Первом съезде писателей Н. Бухарин говорит о В. Маяковском, он подчеркивает выраженный поэтом бунт против традиции: «Этот буйный и колючий огромный талант с громоподобным голосом прорвался к пролетариату из кругов полумещанской литературной богемы и через футуристические бунты против всех заповедей и канонов, сухих заветов прошлого могучими кулаками проломил себе дорогу в стан пролетарской поэзии, заняв в ней одно из самых первых мест»¹.

Стремясь обнаружить аналогии между процессами западной истории XX в. и некоторыми процессами предшествующей истории, обратимся к М. Хайдеггеру. В истолковании философии Ницше Хайдеггер пытается реконструировать универсальное умонастроение, названное им нигилизмом. Под этим понятием философ подразумевал имеющий место в судьбе западных народов объективный исторический процесс: «Нигилизм — это всемирно-историческое движение тех народов земли, которые вовлечены в сферу влияния нового времени. Поэтому он и не явление только лишь современной эпохи, и не продукт XIX в., когда обострилось внимание к нигилизму, не порожден нигилизм и отдельными народами, представители которых — мыслители и литераторы писали о нигилизме»². Расшифровывая смысл последнего, философ подразумевает не только негативное отношение к религии и атеизм. Это вообще неприятие сверхчувственного мира, т.е. мира идей, идеалов, нравственного закона, авторитета разума, прогресса. Нигилизм — выражение распада определяющих умонастроение целых поколений ценностей. В конечном счете это распад ценностной иерархии культуры.

Пытаясь новый мир истории связать с возникновением психологии и философии нигилизма (а этот цикл начался в XIX в.), необходимо поставить следующий вопрос: в какой мере можно утверждать, что отечественная история XX в. разворачивается в контексте того же культурного нигилизма, что и западная история? В связи с этим обратим внимание на суждение Хайдеггера, утверждающего, что нигилизм не является порождением отдельных наций: «Может случиться и так, что мнящие себя не затрону-

¹ 1-й Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 490.

² Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог умер» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 148.

тыми им наиболее основательно способствуют его разворачиванию»¹. Возникает соблазн это суждение истолковать применительно к нашей истории. Согласно Хайдеггеру, народы, пытающиеся преодолеть нигилизм и предпринимающие усилия для его преодоления, тем не менее не способны избежать общей судьбы, оставаясь в границах мировосприятия нового времени. История XX в. в ее отечественном варианте — попытка преодолеть новое индивидуалистическое мировосприятие, вызвать к жизни общественные и государственные институты, призванные утвердить новое мировоззрение. Однако предпринимая усилия по преодолению противоречий новой истории и вхождению в новый тип цивилизации, Россия XX в. демонстрировала более сложный вариант, не упраздняющий, а иллюстрирующий общее противоречие новой истории. Как и в удаленной от нас истории, в истории XX в. можно выделить и исторический цикл, и образующие его периоды.

Характерные для новой истории отрицание и бунт против ее традиций определяло чувство истории, отношение к историзму. Не случайно отрицание общечеловеческих пластов истории Бердяев связывает с нигилизмом: «В консерватизме как охранении вечного в прошлом тоже ведь есть здоровое зерно, абсолютная основа истории и культуры. Максимализм не хочет видеть этих абсолютных основ, отрицает вечное в истории и в своем стремлении осуществить абсолютное завтра же легко переходит в нигилизм»².

Со времени Карамзина наша историография связывает свою судьбу исключительно с государством. Это имеет объяснение в исторических процессах, в специфических для отечественной истории отношениях общества и государства. Каждая радикальная «перестройка» в истории укрепляет авторитет государства, формируя отношение к культуре как консервативной силе. В ситуации таких перестроек общество отрекается от традиций. Культура, воспринимаемая консервативно, оказывается на подозрении. То же, но в еще более драматических формах, произошло в XX в. Революции, перестройки, периоды демократии как реальности политической истории — следствие процессов, происходящих на уровне истории культуры. Согласно Сыма Цяню, как мы понимаем, первый этап цикла заключается в том, что общество начинает осознавать куль-

¹ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 149.

² Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной философии (1907–1909). СПб., 1910. С. 98.

туру как лишаящую его свободы систему запретов. Подобное восприятие культуры характерно и для отечественной истории. Вот почему для нее характерны нигилизм как общекультурный процесс и модернизм как проявление художественного процесса нового времени.

Хотя в XX в. отечественная история разворачивалась, казалось бы, минуя возникающее и нарастающее во всем мире движение модернизма, все-таки начальный его этап она переживала бурно, в чем-то опережая другие страны. В России рубежа XIX–XX вв. модным мыслителем становится предтеча модернизма — Ницше. О том, что для отечественной общественной мысли значил этот философ, можно судить, опираясь на наблюдения Д. Мережковского и В. Соловьева. Утверждая, что представленная сверхчеловеком возмущившаяся уединенная и обособленная личность — новое слово в европейской философии, Мережковский указывает на ее близость философии Ф. Достоевского. По его мнению, в отечественной истории были личности, заставляющие вспомнить «сверхчеловека». «Особый поразительный смысл имеет для нас, русских, явление Заратустры и потому, что мы принадлежим к народу, который дал миру, может быть, единственное, величайшее во всей новой европейской истории воплощение сверхчеловеческой воли — в Петре»¹.

Реагируя на факт популярности в России немецкого мыслителя, Соловьев писал, что Ницше ответил на духовный запрос мыслящих людей, т.е. стал созвучным настроениям общества². Психологической почвой возникновения интереса к Ницше стала ситуация, когда люди отрицательно оценивают способ своего бытия и основные пути жизни как не соответствующие должному. Жажда совершенства требует критического отношения к жизни. Насколько в своем воображении человеку свойственно соответствовать идеалу, настолько притягательным становится образ сверхчеловека, демонстрирующего неприязнь к слабому и больному человечеству. Так, естественное желание изменить жизнь в соответствии с идеалом трансформируется в психологию одного человека, а затем «избранного меньшинства», которому «все позволено».

В стремлении заново осмыслить процессы отечественной истории сегодня необходимо обратить внимание на сопровождаю-

¹ Мережковский Д. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1912. Т. 7. С. 7.

² Соловьев В. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 626.

щие социальные формы нигилизма отношение к культуре. В этом плане показательна «Переписка из двух углов» М. Гершензона и В. Иванова, с помощью которой можно к тому же показать актуальность схемы китайского историка. Гершензон признается Иванову в том, что его стесняют, как слишком неудобная одежда, все умственные достояния человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей.

Мне кажется, какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно — как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них¹.

Отвечая на это признание, Иванов формулирует возникшее в среде интеллигенции восприятие культуры как убивающей первоначальную природную непосредственность силы, «заглушающей» простоту, искренность, чистосердечие, «что приводит к “учености”, понимаемой в формальном, т.е. отрицательном смысле»². Иначе говоря, Иванов формулирует то, что в древности ощутил Сыма Цянь. В частности, отвечая Гершензону, Иванов пишет:

И то умонастроение, какое вами в настоящее время так мучительно владеет, — обостренное чувство непомерной тяготы влекомого нами культурного наследия — существенно проистекает из переживания культуры не как живой сокровищницы даров, но как системы тончайших принуждений³.

Для отечественной культуры этого времени высказанные в диалоге идеи не были откровением. Особенно после Л. Толстого.

Все надстроенное человеком над природою, все культурное, — писал о Толстом Мережковский, — для него только условное, только искусственное и, следовательно, лживое, нелюбопытное, незначительное. С легким сердцем проходит он мимо, торопясь из этого воздуха, кажущегося ему зараженным, испорченным человеческими дыханиями, на свежий воздух всего стихийно-животного, естественного, как предмета, единственно достойного художественного изображения, как вечной правды и природы⁴.

¹ Иванов В., Гершензон М. Переписка из двух углов. Пг., 1921. С. 11.

² Конрад Н. Указ. соч. С. 63.

³ Иванов В., Гершензон М. Указ. соч. С. 12.

⁴ Мережковский Д. Указ. соч. С. 174.

Для Толстого неприятие государственных и общественных институтов — продолжение неприятия им культуры. Такое восприятие культуры в начале века стало причиной «открытия» циклического принципа в истории. Это отношение к культуре не только представляло реальность коллективного бессознательного, но ворвалось в теоретические системы, проявилось в интуитивных прозрениях относительно движения истории, в выводах о «вечном круговороте» истории. Так, согласно Иванову, к концу XIX столетия в европейской культуре создалась ситуация «александрийского периода», ситуация возникновения музея, «когда так много накопилось ценностей и сокровищ в прошлом, что поколения поставили своей ближайшей задачей — их собирание, сохранение и, наконец, подражательное, повторное воспроизведение в изысканной и утонченной манере; когда люди узнали, что такое ученое книгохранилище в полном значении этого слова и что такое Музей...»¹. Ощущение музейности культуры и есть констатация ее искусственности, порождающей дискомфорт и недовольство. Отмеченную в начале XX в. Андреем Белым экставертичность искусства Ницше фиксировал еще во второй половине XIX в. Для него эта экставертичность была следствием распавшихся некогда жестких эстетических норм, присущих разрушающейся целостной культуре, начавшей восприниматься чем-то вроде обузы. Ситуацию «музейности» современной ему культуры он оценивает как бедствие:

Тщетно опираются, из подражательности, на все великие творческие эпохи и высшие творческие натуры; напрасно, в утешение современному человеку, нагромождают вокруг него целую «всемирную литературу» и окружают его художественными стилями всех времен, чтобы дал он им имена, как Адам зверям: он все равно остается голодным, остается «критиком» безрадостным и бессильным, александрийским человеком, который, будучи по натуре своей библиотекарем и корректором, беспомощно слепнет над книжной пылью и опечатками².

Еще недавно культура имела иные ориентации. Так, по мнению Ницше, опера усматривала свой идеал в добродетельном герое — поющем и играющем на флейте пастухе. Однако для Ницше символизирующая несколько столетий художественный процесс оперная культура не была истинной. Она была слишком рационализированной, научной, неэстетической. Свидетельством неис-

¹ Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 238.

² Ницше Ф. Собр. соч. М., 1902. Т. 8. Происхождение трагедии или эллинизм и пессимизм. С. 134.

тинности оперы являлся тот факт, что определяющим элементом в ней была не мелодия, а слово. Это искусство лишено главного, что характерно для культур прошлого, — соприкосновения с дионисийской реальностью бытия, с подавленным витальным началом, претворяемым культурой в эстетические формы. По мнению Ницше, дионисийская природа искусства прорывается в культуру лишь в самое последнее время, свидетельствуя о постепенном пробуждении дионисийского духа. По мнению философа, этот прорыв дионисийского начала произошел в немецкой культуре, в частности в новой немецкой музыке (Бетховен, Вагнер и т.д.). Немецкая музыка взрывает каноны искусства нескольких столетий:

Но пусть лжец и лицемер остерегается немецкой музыки: ибо среди всей нашей культуры она одна есть единственное неиспорченное, ясное, очистительное духовное пламя, откуда исходят и куда возвращаются все вещи, подобно приливу и отливу, как в системе великого Гераклита Эфесского; и все, что мы называем теперь культурой, разумом, цивилизацией, некогда должно будет предстать перед неподкупным судьей Дионисом¹.

В начале XX в. негативное отношение к культуре имело место и в России. Когда Иванов пишет, что культура переживается не как «живая сокровищница даров», а как «система тончайших принуждений», он повторяет смысл формулы китайского историка, для которого «вред» от культуры возможен, поскольку «культура как бы нарушает первоначальную непосредственность человеческой природы, заглушает в ней простоту, искренность, чистосердечие»². Получается по Конфуцию: «Если в человеке естественность превосходит воспитанность, он подобен деревенщине. Если же воспитанность превосходит естественность, он подобен ученому-книжнику»³. В данном случае выражение «ученый-книжник» употребляется в отрицательном смысле.

Важно было бы представить, являются ли зафиксированные отечественными мыслителями процессы принципиально новыми или же в этом негативизме по отношению к культуре можно обнаружить нечто повторяющееся, т.е. имевшее место на предшествующих этапах отечественной истории. Если аналогичные состояния умов имели место и раньше, то отсюда следует вывод, что оте-

¹ Ницше Ф. Указ. соч. С. 134.

² Конрад Н. Указ. соч. С. 64.

³ Древнекитайская философия. Собр. текстов: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 152.

чественная история развивается не в стороне от циклических процессов, а в соответствии с ними, что, однако, не исключает своеобразия их протекания.

В самом деле, история художественной культуры хранит множество фактов, способных послужить иллюстрацией истинности циклического представления об истории. Например, в отечественной истории негативизм по отношению к культуре можно обнаружить не только в начале истекшего столетия. П. Новгородцев утверждает, что у многих отечественных классиков варьируется одна и та же мысль — религиозные истины открываются не исключительно интеллекту, а душевной простоте, бесхитростному разуму народа. Имея в виду писателей (например, Л. Толстого), он утверждает: «Они как бы говорят нам: не увлекайтесь плодами культуры, ее богатством, ее пышностью, ее разнообразием; помните, что выше культуры сам народ, творящий дух народа; не ставьте культурные достижения между собой и народом, не отделяйте себя от народа высокой стеной культурных достижений»¹. К аналогичному выводу приходил и Бердяев: «Православие, особенно русское православие, не имеет своего оправдания культуры, в нем был нигилистический элемент в отношении ко всему, что творит человек в этом мире»². Подобное отношение к культуре характерно и для отечественной интеллигенции. Это обстоятельство позволило Л. Франку сформулировать парадоксальный вывод: «...Русскому интеллигенту чуждо и отчасти даже враждебно понятие культуры в точном и строгом смысле этого слова»³. Проявившийся в политических формах культурный нигилизм нового столетия предстал гипертрофированным развитием тлеющих в коллективном бессознательном архетипов.

Нигилизм по отношению к культуре, признаки которого можно обнаружить в российской истории, позволяет поставить вопрос об особенностях отечественной культуры, способной к «прорывам» в духовные сферы, к опережению в истории человечества, к провозглашению культуры как высшей ценности бытия и в то же время отрицанию, к бунту против ее требований и предписаний.

¹ *Новгородцев П.* Существо русского православного сознания // *Православие и культура*. Берлин, 1923. С. 18.

² *Бердяев Н.* Русская идея (Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века). Париж, 1946. С. 132.

³ *Франк Л.* Этика нигилизма // Вехи. Сб. статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 157.

Потребность в разрушении культуры, в упразднении ее авторитета проявляется в апокалиптических формах — сюжет, имеющий важное значение для отечественной истории и для восприятия Нового завета православным мироощущением. Разрушение культуры, осуществляемое конкретными политическими деятелями, нередко предстает саморазрушением, т.е. действием функционирующего в ней социально-психологического механизма. В отечественной истории шпенглеровская мифологема имеет своего «двойника» — апокалиптическую мифологию, т.е. обладающий в отечественной культуре особой значимостью религиозный архетип. В этом смысле можно согласиться с П. Козловски, утверждающим, что модерн с его рационалистическим проектом (а марксизм предстает одним из вариантов модерна) не противостоит апокалиптическому нигилизму¹.

Массовое сознание XX в. в России оказалось чувствительным не к образу христианства, утвердившемуся в западной культуре, а к тем его образам, в соответствии с которыми жили массы в ожидании второго пришествия в первоначальный период христианства. Эта возрождающаяся в массовом сознании XX в. ранняя традиция повлияла на некоторые явления искусства. Например, восприятие мира в духе апокалиптической традиции свойственно фильмам А. Тарковского. В европейской истории христианство постепенно освобождалось от идеи конца света, разрешающей сложность и запутанность этого мира. Здесь сформировалось мировоззрение, согласно которому преобразовать мир и утвердить в нем идеи добра и красоты способны лишь человеческая активность и практика². В России можно наблюдать рождение картины мира, характерной для первых этапов истории христианства, когда выходом из запутанности и тупика действительности казалась вселенская катастрофа. «Сознательно или бессознательно, — писал С. Булгаков в первом десятилетии века, — но интеллигенция живет в атмосфере ожидания социального чуда, всеобщего катаклизма, в эсхатологическом настроении»³.

Вопрос об актуализации апокалиптического сознания возвращает к спорам об отношениях христианства и социализма, в которых принимали участие не только представители либеральной ин-

¹ Козловски П. Культура постмодерна. С. 34.

² Швейцер А. Культура и этика. М., 1973. С. 121.

³ Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи. С. 42.

теллигенции (Бердяев), но и некоторые теоретики марксизма (например, А. Луначарский). В частности, Бердяев утверждал, что в истории произошло перенесение избранности создавшего религиозную систему народа на избранность класса, призванного быть избавителем и освободителем человечества от зла и страданий. Таким классом стал пролетариат — единственный класс, свободный «от первородного греха эксплуатации человека человеком, и потому он есть зачаток истинного человечества»¹.

Возрождение в революционные эпохи апокалиптического сознания порождает двойственность в восприятии Христа. Образ Христа как «непротивленца» сменяется образом грозного Христа, превращается, по мнению Булгакова, в образ «социал-демократа или социалиста-революционера»². Поскольку в образ Христа вкладываются настроения восставших масс, он становится «социалистом-революционером». Занимавшийся сопоставлением социализма и христианства Луначарский утверждает, что Христос обладает двумя ликами.

Как коммунист, как учитель смиренной мудрости, беспечальной полной жизни в Боге, в прямой вере в существование высшей благодати, все ко благу ведущей, — он образец кротости, всепрощения. Как обличитель господствующих порядков, как носитель накопившей в сердцах народа мести, он ужасен и мрачен. Он великий ругатель, он готов пустить в ход бичи, а угрозы его полны дикой фантазии. Месть свою бессильный народ завещал всемогущему своему покровителю — Богу. И даже картины торжества праведных, лучезарные картины царства небесного бледнеют перед потрясающими картинами гнева Божия³.

Так, образ Христа из милосердного превращается в нетерпимый. Такое восприятие Христа — элемент деформации в восприятии всего Нового завета как обещание грядущей катастрофы. Касаясь этого вопроса, Швейцер пишет, что мировоззрение Христа пропитано ожиданием катастрофы существующего и рождения совершенного мира: «Религия Иисуса — не религия преобразующего мир деяния, а религия ожидания конца света»⁴.

Чтобы конкретно говорить о восприятии массами той или иной идеи или ее носителя, необходимо глубже понять социально-психологический контекст восприятия того и другого, т.е. эмо-

¹ Бердяев Н. Христианство и социализм. С. 348.

² Булгаков С. Указ. соч. С. 28.

³ Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908. Т. 1. С. 140.

⁴ Швейцер А. Указ. соч. С. 155.

циональный градус нетерпимости, во многом определявшей революционные настроения. В революционных ситуациях мы сталкиваемся не вообще со взрывом вроде бы остающихся в истории постоянными христианских представлений, но прежде всего со взрывом массового сознания.

Разрушение в народе вековых религиозно-нравственных устоев освобождает в нем темные стихии, которых так много в русской истории, глубоко отравленной злой татарщиной и инстинктами кочевников-завоевателей. В исторической душе русского народа всегда боролись заветы обители преподобного Сергия и Запорожской Сечи или вольницы, наполнявшей полки самозванцев, Разина и Пугачева. И эти грозные, неорганизованные, стихийные силы в своем разрушительном нигилизме только по видимому приближаются к революционной интеллигенции, хотя он и принимается ею за революционизм в собственном ее духе; на самом деле они очень старого происхождения, значительно старше самой интеллигенции. Они с трудом преодолевались русской государственностью, полагавшей им внешние границы, скользящие их, но они не были ею вполне побеждены¹.

Столь активное вторжение хилиастических образов в массовое сознание представляло огромную опасность для культуры XX в., оказавшейся под воздействием стихии массовости. Было бы неверно сегодня, когда мы так много узнали о преступлениях и беззакониях сталинизма, противопоставлять эти взрывы нетерпимости этике христианства самой по себе. Необходимо иметь в виду, что нетерпимость оказалась специфическим проявлением этой этики в ее массовых формах, рожденных революционной эпохой.

Христианская этика в свойственных первым десятилетиям XX в. формах проявления оказалась неблагоприятной для культуры. В негативном отношении к культуре проявляется заложенная в мировоззрении первых христиан нетерпимость, а также вера в то, что все проблемы можно разрешить с помощью вселенской катастрофы. Русские писатели XIX в. успели переосмыслить и облик Христа, и провозглашаемую им этику. Но своим следствием «прорыв» массового сознания в культуру имел трансформацию этого образа. Христос стал носителем идеи не милосердия, а нетерпимости. В соответствии с этой тенденцией массы воспринимали революцию как катастрофу, в которой погибнет и культура, и ее носители.

¹ Булгаков С. Указ. соч. С. 64.

История свидетельствует, что апокалиптические настроения революционно настроенных христиан содержали моменты нетерпимости и жестокости. Затрагивая вопрос о христианских общинах прошлого, боровшихся за утверждение своей идеологии, Луначарский указывает на то, какую опасность для культуры представляла их нетерпимость.

Если бы они победили, результаты были бы ужасающими, ибо ни один анархист в мире не мог бы с таким глубоким убеждением в правоте своей предать огню и гибели всю аристократическую культуру, которая является ведь необходимою ступенью в развитии культуры всечеловеческой... Космический переворот, второе пришествие, очищение огнем земли и неба, — вот носящиеся перед ним картины, и, почуяв, признав себя за орудие Иисуса, с небес сходящего, Христа вторично грядущего, он удивил бы мир своим разрушительным гением¹.

Таким образом, на больших отрезках отечественной истории можно фиксировать то высокий престиж культуры, то, наоборот, недовольство ею, ее неприятие и отрицание. Однако во всей предшествующей истории едва ли найдется этап, подобный XX в., когда инстинкт саморазрушения культуры в контексте политической истории принимает чудовищные апокалиптические формы. Собственно, происходящее в истории многие мыслители XX в. именно с этими образами и отождествляли. Наблюдая затянувшийся, а подчас даже и организованный разгром культуры, несколько поколений людей осмысливают происходящее в соответствии с Откровением Иоанна Богослова. Но эти ассоциации статичны, заводя мыслителей в тупик, они не позволяли увидеть перспективы.

Между тем апокалиптическое восприятие состояния культуры — лишь эпизод в цепи исторических превращений, которому предшествовали одни эпизоды и который будет продолжен другими. Таким образом, возобновляющийся время от времени бунт против культуры может стать основой повторяющихся в истории циклов. Именно это обстоятельство позволяет поставить вопрос о подобном цикле в истории XX в.

Если не акцентировать внимание на идеологической стороне переходного процесса, а иметь в виду просто революционный переход от одной системы ценностей к другой, то можно утверждать, что история послереволюционных десятилетий представляет не только беспрецедентный момент исторического процесса, как его

¹ Луначарский А. Указ. соч. С. 153.

воспринимают идеологи марксизма, но момент, повторяющийся на разных этапах мировой истории. Коль скоро это так, то в осмыслении данного феномена, при определении времени анализируемого периода можно применить понятие исторического цикла.

Зафиксировав в отношении к культуре логику маятника, попробуем уяснить своеобразие процесса. Если новое положение маятника по отношению к культуре входило в сознание, порождая множество суждений, то способствовало ли оно тому, чтобы совершить новое открытие логики движения истории как логики циклической? Новые процессы казались беспрецедентными. Здесь мы снова обращаемся к Ницше, проводившему исторические параллели между историей Запада второй половины XIX в. и культурой античности.

Ибо пример греков для нас, стоящих на границе двух различных форм, существен, имеет то неопределимое значение, что в нем вся эта борьба и все эти переходы запечатлелись в классической форме, полной поучительности: но только кажется, что мы как бы в обратном порядке переживаем великие эпохи эллинизма и, например, теперь переходим назад от александрийской эры к периоду трагедии¹.

Решающим в аналогии современности с античностью у Ницше становится освобождение подавленного разумом, идеологией, наукой, идеалом дионисийского инстинкта.

Напротив, все наши надежды направлены на то, чтобы удостовериться, что под тревогой и неурядицей нашей цивилизованной жизни, под судорогами нашей культуры кроется чудная, внутренне здоровая, первобытная сила, которая пока проявляется мощно лишь в исключительные моменты и затем засыпает, чтобы снова грезить о своем будущем пробуждении².

Проявления этой «чудной» силы философ усматривал в немецкой Реформации и в немецкой музыке, но еще большие надежды он возлагал на формы проявления этой «чудной» силы в будущем, не предполагая, к каким социальным катастрофам приведет ее пробуждение в XX в.

Состояние культуры в XX в. кажется исключительным и не имеющим прецедентов. Данное обстоятельство можно объяснить тем, что культурный нигилизм в этом столетии не просто социально-психологическое настроение, свойственное какому-то одному

¹ Ницше Ф. Указ. соч. С. 144.

² Там же. С. 166.

слою общества, скажем, интеллигенции. Если принять во внимание, что эта универсальная логика движения истории развертывается в ситуации «восстания масс», то бунт против культуры, охватывавший в иные эпохи лишь отдельные слои общества, в начале XX в. охватил общество в целом, проникая в массовые слои, вызывая к жизни дионисийскую стихию. «В духовной действительности события развертываются раньше, чем во внешней исторической действительности. В духе современного человека что-то расшаталось и расплавилось раньше, чем расшатались и расплавились исторические тела», — отмечал Н. Бердяев¹.

Распространение в массах настроений культурного нигилизма, как и вообще массовые процессы новой культуры, свидетельствуют о смене ориентаций, а точнее, одной культуры другой. Когда А. Блок фиксирует кризис гуманизма, т.е. закат культуры Ренессанса, он связывает его с тем, что эпоха индивидуализма завершается и в «оркестре мировой истории» все больше начинает ощущаться голос массы². Это завершение целостной культуры происходило в связи с тем, что в своем функционировании уходящая культура не соприкасалась с массами, не втягивала их в свою орбиту.

Иные процессы развертываются в новой истории, откладываящей печать и на логику художественного процесса. Бунт против жестких запретов культуры первоначально возникает в узкой среде, в частности в среде интеллигенции. Затем настроения негативного отношения к запретам переходят в демократические слои. Этот процесс представляет массовую социально-психологическую реальность. Превращаясь в массовые, настроения негативного отношения к культуре видоизменяются. В них начинают ощущаться агрессивные и вульгарные интонации, а породившая эти идеи общность либерального толка перестает их в новой «редактуре» узнавать. Возникает непонимание между учителями и учениками. Поскольку подобные настроения становятся универсальными, массы отодвигают в сторону творцов разрушительной идеи и начинают воплощать ее в жизнь. Место либералов и интеллектуалов занимают вожди, восприятие которых зависит от массовых настроений. В этой ситуации утвердить себя могут лишь те, кто соответствует массовым представлениям, а не вожди либе-

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 21.

² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 94.

ральной общности. Осуществляется трансформация идеи, свойственная либеральной среде атмосфера сомнений и дискуссий исключается, масса более всего ценит порядок и образ вождя, соответствующий этому порядку. Вульгарные представления о порядке связаны с силой, жестокостью, насилием. Не наделенный этими качествами вождь вынужден культивировать их в себе. Являясь порождением массовых настроений, он оказывается зависимым от масс.

Нигилизм, переходящий из слоев интеллигенции в массовые слои общества, становится определяющей чертой «нового Средневековья». Последнее наступает, когда культура, развивающаяся на протяжении длительного периода на основе личностного начала, начинает испытывать кризис, возвращаясь к тому, от чего отталкивалась и что преодолевала. Блок, видя универсальную черту культуры XX в. в массовизации, вызывает к жизни историческую параллель, которую делал предметом осмысления Бердяев, что и является ключом к сопоставлению заката античности и заката Европы.

По мнению поэта, гуманизм был индивидуалистическим движением и именно поэтому мог возродить погребенные и забытые ценности. В истории наступала «варварская» эпоха с ее массовыми проявлениями. Закат античности произошел потому, что масса «затопила» цивилизацию, прервав тем самым развитие ее индивидуалистических ценностей. В оценке этого факта поэт усматривает повторение заката античности в истории XX в. «Новое Средневековье» вносит в историю скорее природу, нежели культуру, но лучше природа, чем не обладающая более энергией культура: «...В такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие, варварские массы»¹.

Наиболее глубокое осмысление рассматриваемой исторической параллели принадлежит Бердяеву. Если в этом вопросе не следовать за Данилевским и Шпенглером (т.е. не делить исторический процесс на этапы возникновения и «угасания» замкнутых культур), а видеть в мировой истории не исчезающую, хотя и сталкивающуюся с трудностями гегелевскую преемственность², то Средневековье как продолжительный этап между античностью и Ренессансом можно представить этапом угасания зрелой культу-

¹ Блок А. Указ. соч. С. 99.

² Милуков П. Разложение славянофильства // Вопросы философии и психологии. 1893. № 3. С. 87.

ры, сформировавшейся в эпоху античности. В XIV—XVI вв. этот этап сменяется возрождением, восстановлением и последующим развитием ее традиций. Почему же возникшая в эпоху античности зрелая культура не могла развиваться, не испытывая сопротивления? Видимо, дело в том, что всякая культура, образуясь в локальных общностях, не охватывает всего общества (как это и было в античности), тем более не охватывает она всех регионов мировой истории.

Исторический процесс разворачивается так, что в него постоянно вливаются народы, оказывающиеся в стороне от народов, находящихся на высоком уровне развития культуры. В эпоху Средневековья «варварских» народов оказалось так много, что процесс ассимиляции зрелой культуры не только наталкивался на барьеры, но оказался вообще невозможным. Конрад отмечает, что история культуры основной акцент ставит не столько на возрождении в Европе XV в. ценностей античной культуры, сколько на драматическом взаимодействии старых народов, сформировавших свои устойчивые культурные ценности, и лишенных таких ценностей «молодых» народов. Испытывая влияние старого культурного наследия, молодые народы какое-то время психологически не готовы к его ассимиляции: «Для одних народов такое наследство было прямым, поскольку они развивались на территориях великих государств древности с их старой цивилизацией. Для других эта цивилизация была как бы внешней, но мощь древних цивилизаций была такова, что все народы в той или иной мере подпадали под их влияние, вовлекаясь в их орбиту»¹. Средневековье, считавшееся отрицанием античности, на самом деле таковым не было. В реальности культурные ценности античности воздействовали на новую историю, хотя и входили в противоречие с «инстинктом жизни» молодых народов и изменялись в контексте свойственной им общественной психологии. Но чтобы культурные ценности старых народов были усвоены молодыми, в этих последних должна была сформироваться новая психология, история которой затягивалась на столетия.

Вхождение молодых народов в историю не сводилось к простой ассимиляции культурных ценностей старых. На первом этапе этого процесса казалось, что духовными «наставниками» молодых оказывались исключительно старые народы. На следующем этапе

¹ Конрад Н. Указ. соч. С. 87.

становится очевидным, как, испытывая воздействие старых, молодые народы создают свою культуру, внося в нее не предусматриваемое старыми традициями содержание. Молодые народы приносили в историю такой «инстинкт жизни», такой «пассионарный» дух, выказывали такую воинственность, что длительное время эти качества оказывались иммунитетом против зрелой культуры. До того как угаснет дух пассионарности, находя свое выражение не в войнах, а в творчестве, пройдут не десятилетия, а столетия. Лишь новые поколения постепенно начнут ощущать потребность в духовном беспокойстве, сформировавшем культуру старых народов. Как только для этого возникнут психологические предпосылки, народы начнут проявлять интерес к прошлому и замечать в нем то, что теперь начинают переживать сами. Так возникает Ренессанс, представляющий возрождение античности. Таким образом, Бердяев имел основания ставить вопрос о финале целого цикла в истории и о возвращении к исходной точке. Но поскольку исторический цикл предполагает дифференциацию, попытаемся в культуре XX в. найти признаки, позволяющие обнаружить особую, производную от исторического цикла периодизацию.

Нигилизм по отношению к культуре как в его элитарных, так и массовых проявлениях — основа для проявления модернизма. Однако связь культурного нигилизма и модернизма обязывает в границах выделенного первого этапа исторического цикла обсудить вопрос о новых отношениях в этой ситуации между культурой и природой, о прорыве природы в культуру, ставшем социально-психологической основой возникновения и развития модернизма. Данная ситуация делает актуальным обсуждение «естественного» человека как типа личности, идеального на новом витке истории. Своим следствием распад культуры имеет упразднение эстетической иерархии. В этой ситуации возникает экстравертивная ориентация культуры и одновременно введение в художественный процесс того, что до сих пор было выведено за его пределы, преодолено эстетическим прогрессом.

Смысл культурного нигилизма проявляется в отношениях между культурой и природой. На определенном этапе истории культура начинает восприниматься как жесткая система запретов и предписаний, направленная на подавление естественной природы человека, на регламентацию его поведения. В силу этого культура воспринимается как несвобода, как нечто искусственное, не позволяющее человеку быть свободным, а следовательно, как то,

от чего следует освободиться, что следует разрушить. Поскольку культура — это не только традиции и нравственные нормы, но и система права, т.е. законы, представляющие инобытие традиций и нравственных норм, а значит и стиль деятельности государства, разрушение культуры являет собой продолжение разрушения государственных структур. Выходом из этих усложнившихся отношений между культурой и личностью могут быть лишь новые отношения культуры и природы: культуре должно отменить жесткие запреты и предписания, переходящие к запретам и предписаниям государства, и реабилитировать подавляемые проявления бытия личности.

Для психологии революционных эпох важно представление не только о том, что должно быть разрушено, но и о том, что необходимо культивировать, а также о том, что можно считать идеалом личности. Таким идеалом представляется «естественный» человек, освобождаемый от общественных и государственных установок, воспринимаемых как предрассудки. В истории Запада этот идеал начинал утверждать Ж.Ж. Руссо: «...Предрассудки, авторитет, необходимость, пример, все социальные учреждения, в которые мы погружены, заглушают в нем (человеке. — *Н.Х.*) природу, но ничего не поставят на ее место»¹. В отечественной литературе «естественный» человек как идеал сформулирован Л. Толстым. Ему мы обязаны представлением о чистоте человеческой природы, подвергающейся отрицательным и извращенным воздействиям со стороны общества и государства. Поэтому не случайно Бердяев усматривал в Толстом виновника «разгрома» русской культуры, считая, что для русской революции Толстой имел не меньшее значение, чем Руссо для французской. Обвинения Бердяева касались не только анархического отношения писателя к государству как источнику зла и насилия, вызвавшего антигосударственные, анархические инстинкты народа, но и аналогичного отношения к культуре. «Культура для него (Л. Толстого. — *Н.Х.*), — писал философ, — основана на неправде и насилии, в ней источник всех зол нашей жизни. Человек по природе своей естественно добр и благостен и склонен жить по закону. Возникновение культуры, как и государства, было отпадением от естественного божественного порядка, началом зла, насилия»².

¹ Руссо Ж.Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб., 1912. С. 11.

² Бердяев Н. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 282.

Идеологи «естественного» человека полагали, что стоит лишь разрушить извращающие природу человека общественные и государственные институты, как проблема свободы общества и личности будет решена. Дело, однако, в том, что без нравственных и, следовательно, религиозных оснований деятельность общественных и государственных институтов не существует. Вот почему революционные эпохи, апеллирующие к свободе и демократии, демонстрируют агрессивность и нетерпимость по отношению к религии. Своим следствием ниспровержение религии имеет разрушение нравственных и культурных критериев и насаждение государственной идеологии, придерживающейся макиавеллистского принципа «цель оправдывает средства». Каждый общественный всплеск, будь то революция или демократия, выносит на поверхность прорывающуюся в реальность темную стихию жизни¹.

Вернемся к характеристике первого этапа в циклической схеме исторического процесса по Сыма Цяню, чтобы проиллюстрировать, как культ «естественного» человека, нарушающего стесняющие его свободу запреты и предписания культуры, приводит к перерождению этого принципа вообще. Перерождение проявляется в том, что человек перестает отличать добро от зла и часто, сам того не осознавая, начинает творить зло, находя оправдание этому в действии пропагандистской машины государства. Все поиски «козлов отпущения», доносы, участие в театрализованных политических процессах, вся нетерпимость к инакомыслию свидетельствуют о массовом участии во зле, о чем сказано у А. Солженицына, утверждающего, что трудно было бы указать на какую-то не принимающую в этом участия общественную группу². Люди оказывались в ситуации одичания, нового варварства, потеряв культивируемые ранее моралью и религией нравственные ориентиры.

Выявляя характерные для общества тех десятилетий и возникающие в результате особых отношений между массами и властью социально-психологические настроения, мы не должны к этому решающему моменту сводить всю общественную психологию того времени. Как уже отмечалось, отношение к власти со стороны общества не было однозначным. Здесь необходимо улавливать прорыв энергетического потенциала молодежи, осознанный и используемый властью в своих интересах. В определенном смысле

¹ Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина. М., С. 57.

² Солженицын А. Архипелаг Гулаг // Новый мир. 1989. № 8. С. 33.

можно утверждать, что на бессознательном уровне исторического процесса новая власть соответствовала психологии нового поколения, утверждающего себя в ситуации распада культурных и христианских ценностей. Пытаясь дать характеристику новому, порожденному атмосферой войн и революций психологическому типу личности, Бердяев под ним подразумевает «милитаризованного молодого человека».

В отличие от старого типа интеллигента гладко выбритый, подтянутый, с твердой и решительной походкой, он имеет вид завоевателя, он не стесняется в средствах и всегда готов к насилию, он одержим волей к власти и могуществу, он пробивается в первые ряды жизни, он хочет быть не только разрушителем, но и строителем, организатором. Только с таким молодым человеком из крестьян, рабочих и полуинтеллигенции можно было сделать коммунистическую революцию. Ее нельзя было сделать с мечтателем, сострадательным и всегда готовым пострадать типом старой интеллигенции¹.

В начале XX в. эту идею романтизации «милитаризованного молодого человека» подхватывают футуристы, создавая ей художественную и эстетическую привлекательность. Как художественное направление футуризм быстро угасает, но как идеология он еще долго будет торжествовать и прежде всего в социальной реальности.

В трактате «Антихристианин» Ницше, прощаясь с состраданием к слабому человеку, без чего трудно представить и гуманизм, и христианство, и вообще позднюю культуру, благословляет силу, могущество и волю к власти. Осуждая воспитываемое христианством сострадание, Ницше реабилитирует «парализованную» религиозными добродетелями витальную мощь человечества. Сострадание парализует, подавляет инстинкт, нужно освободить его: «Когда придумали понятие “природы” — противостоящей Богу, “природное”, “стесненное” стало означать падшее и порочное, — весь воображаемый мир христианства коренится в ненависти к природе (действительности), он выражает глубочайшую неудовлетворенность реальным...»².

Ницше несправедливо ставят в вину то, что он поверг человечество в аморализм, романтизировал жесткость и насилие. Все эти грехи вызывались к жизни в самой истории пробуждающимся новым «дионисийством». Человечество столько же устремлялось в

¹ Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 113.

² Ницше Ф. Антихристианин // Сумерки богов. М., 1989. С. 29.

будущее, сколько глубже погружалось в прошлое: «...Ни один шаг по лестнице духовного восхождения, — писал В. Иванов, — невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни»¹. Философ угадывал подземные токи новой истории, ее иррациональные, «дионисийские» процессы. Одновременно он находил в ней аналогичные процессы. Они проявлялись в новой реальности, независимо от философии.

«Естественный» человек отвергает угнетение. Чтобы отделить истинные потребности от ложных, он стремится обособиться от общества. Эта философия формирует революционные настроения. На каком-то этапе она является прогрессивной, ее негативные стороны проявляются позднее. Идея «естественного» человека — причина возникновения целого пласта искусства, возрождаемого в XX в. В XVIII в. этот пласт составили романы маркиза де Сада, в которых продемонстрированы отрицание всякой морали и культ чувственных наслаждений. Изнанку «естественного» человека обнаружил Достоевский, пророчивший «бесовство» революционной истории XX в. Его «принц Гарри» — неосуществившийся диктатор Ставрогин — изображен в карикатурном виде: он не подчиняется расхожей морали². Маркиз де Сад связывает наслаждение с истязанием другого человека, сладострастие его героев переходит в преступление. З. Фрейд подтвердит, что присущее человеку влечение к смерти может «использоваться для целей Эроса»³.

Как порождение рубежа XIX—XX вв. модернизм связан со стремлением искусства выйти за границы культуры, достигшей стадии завершенности, целостности и непротиворечивости. Его первичный импульс заключается в бунте против культуры, воспринимаемой как система принуждения, в осознании необходимости преодоления иерархических эстетических норм, не позволяющих, с одной стороны, выразить глубинные внутренние структуры личности (подавляемые импульсы сознания), с другой — войти в соприкосновение с как бы несуществующими для культуры пластами социального бытия. Эту установку модернизма можно проиллюстрировать огромным интересом к теории Фрейда, к тем подав-

¹ Иванов В., Гершензон М. Указ. соч. С. 23.

² Лотман Ю. Руссо и русская культура XVII—начала XIX века // Ж.Ж. Руссо. Трактаты. М., 1969. С. 586.

³ Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989. С. 366.

ляемым влечениям личности, которые Фрейд пытался объяснить и которые с точки зрения культуры XIX в. не существовали. Во всяком случае, пытаясь внутреннюю жизнь личности ввести в культуру, модернизм стал художественным способом выражения бессознательных стихий.

От динамики культуры к периодизации истории искусства XX в.

В основу периодизации происходящих в истории искусства XX в. процессов мы положили отношения между эстетикой и психологией масс. В связи с этим вернемся к выделенному нами первому этапу. Его характерная особенность — выдвижение в центр культуры массовых видов искусства, о чем мы уже писали в связи с кино. Это выдвижение происходит на фоне имеющего место в начале XX в. надлома цивилизации, а также сопровождающего надлом паралича власти и непопулярности правящей элиты. В ситуации разочарования в традиционных ценностях и идеалах масса утверждает свою картину мира. Становление последней происходит в массовых видах искусства, что и следует считать точкой отправления для последующего развития искусства.

Однако соответствующая массе картина мира вступает в диалог с картинами мира, транслируемыми властью и интеллигенцией. Под властью следует иметь в виду правящее меньшинство, пришедшее к власти в постреволюционной России. В соответствии с концепцией В. Парето, каждая новая элита, сменяя старую, оказывается более жесткой, что и продемонстрировала большевистская элита, однако это не мешало ей опираться на массовое сознание. Следующий этап в русской истории характеризуется контактом между картиной мира массы и картиной мира духовной элиты. История художественного авангарда в России демонстрирует диалог между ними, диалог непродолжительный, но показательный, оказавшийся возможным на основе прорыва хилиастического архетипа и его проникновения в массовое сознание. Смыкание массы и элиты — значимая страница в движении искусства, когда его попытаются использовать как способ трансляции картины мира правящей элиты.

Ставя перед собой задачу выявления отношений между определяющими судьбу цивилизации группами (творческим меньшинством, правящей элитой и массой), попробуем дать характеристику второго этапа функционирования искусства, на котором отношения между этими группами изменяются. Этот этап совпадает с построением в России тоталитарного государства.

Вернемся к повторяющемуся в истории архетипу, способному точнее представить регресс общественного сознания и возвращение к архаическому сознанию в его художественных формах. Под первым этапом мы подразумеваем этап истории цивилизации, называемый нами надломом. Этому последнему в большей мере соответствует стихия первых десятилетий XX в., свидетельствующая о противоречивых отношениях между разными группами, об освобождении бунтующей массы от своих опекунов, будь то власть или элита. Однако апогей надлома предстает в революционных акциях. Русская революция — это акция, совершаемая не только представителями революционной интеллигенции, но и массой. Более того, психологический фактор революции связан с хилиастическим восприятием мира. То, что русская интеллигенция была во власти хилиастических настроений, доказано и Бердяевым, и Булгаковым.

На предшествующем этапе истории с присущей ему социальной аномией эти настроения перешли к интеллигенции от массы, разочаровавшейся еще в XVII в. в мессианской способности власти. На протяжении всего XIX в. интеллигенция культивировала это мировосприятие, во многом определившее ее художественную картину мира. Об этом размышлял Бердяев в связи с Достоевским и апокалиптическими моментами его творчества¹. Революционная вспышка в конце 1910-х гг. в России свидетельствует, что, заимствуя хилиастические настроения у массы, интеллигенция спустя два столетия смогла вернуть их массе. Это «воспламенило» последнюю и привело к революции. Потому второй период в истории отечественного искусства характеризуется качественно новым уровнем сознания массы, который не мог проявиться на первом этапе, оставшемся на фольклорном уровне. Разумеется, как показал Булгаков, хилиастическое настроение также берет начало в фольклорных текстах, однако в данном случае необходимо иметь

¹ *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // *Н. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства.* М., 1994. Т. 2. С. 9.

в виду фольклор, сохраняющий связь с космологическими и мифологическими представлениями¹.

Возникает вопрос: как новое качество психологии масс, во власти которого в предреволюционный и революционный период существовала русская интеллигенция², воздействовало на художественную картину мира, определив ее целостность? Прорыв хилиазма в искусство произошел лишь на втором этапе истории отечественного искусства. Однако как этот прорыв соотносится, с одной стороны, с психологией масс, а с другой — с психологией интеллигенции? Булгаков утверждает, что интеллигенции все же удалось пробить брешь в отчуждении от массы, к которой она шла на протяжении всего XIX в. и ауру которой создавала в течение всего этого времени³. Действительно, наступил этап истории, когда элита смогла повести за собой массу. Но если масса оказалась вовлеченной в строительство на этой земле «царства Божия», значит, в своем сознании она разделяла хилиастическое настроение интеллигенции. Однако одно дело настроение групп, совершающих революцию, и совсем другое — институционализация этого настроения в форме художественной картины мира. Для этого необходимо, чтобы хилиазм овладел и сознанием творцов.

Институционализацию хилиазма следует связывать с художественным авангардом, определяющим развитие не только традиционных, но и массовых искусств. В таком ракурсе отношения, существовавшие в литературе⁴ между художественным авангардом и хилиастической ментальностью, не обсуждались. Попробуем обратить внимание лишь на моменты, свидетельствующие о вторжении хилиастических настроений в художественную картину мира в ее авангардных проявлениях. Здесь заслуживает внимания отношения с религией всего «проекта модерна».

Как нами было показано, на первом этапе массовое искусство вошло в соприкосновение с психологией масс, отразив ее в форме фольклора или антиповедения. Однако последнее еще не могло выразить хилиастические настроения, переключающие массовые настроения на качественно новый уровень. Чтобы такое переключе-

¹ Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 373.

² Булгаков С. Героизм и подвижничество. С. 302.

³ Там же. С. 303.

⁴ Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11; Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12.

чение осуществилось, необходима была новая форма выражения. Эту форму предложил художественный авангард, связанный на первом этапе развития отечественного искусства (1910-е гг.) исключительно с традиционными видами искусства и прежде всего с живописью и поэзией.

На протяжении первого этапа авангард не мог проникнуть в массовое искусство, поскольку для того, чтобы такое проникновение было органичным, масса должна быть охваченной тем же хилиастическим настроением, что и интеллигенция. В 1910-е гг. художественный авангард возникает и развивается в маргинальной группе, представители которой называют себя футуристами. Эту группу пока мало кто воспринимает всерьез, и ее контакты с обществом имеют исключительно скандальную форму. Однако уже в следующий период присущая этой маргинальной группе картина мира трансформируется в универсальную, характерную не только для левой интеллигенции, но и интеллигенции вообще, а также для массы и нового правящего меньшинства (примером тому — Л. Троцкий, посвятивший футуризму специальную работу¹).

Для этой маргинальной картины мира характерно противопоставление России остальному миру. Так, Б. Лившиц свидетельствует, что в основу эстетики футуризма было положено представление о «расовом» характере искусства. Правда, указывая на Маринетти, которого подобные эксперименты привели к фашизму, Лившиц пишет: «В своем востоколюбии русские будетляне никогда не заходили так далеко, однако и они не вполне свободны от упрека в националистических вожелениях»². В последующих соприкосновениях с идеологией этот комплекс футуризма сыграет свою роль.

В том, что маргинальная картина мира способна трансформироваться в универсальную или идеологическую, нет ничего удивительного. Психология надлома цивилизации свидетельствует, что в этой ситуации существующий социальный порядок отвергается, а люди связывают свою жизнь или с прошлым, или с будущим. Как показал А. Тойнби, внимание привлекает лишь тот политик или художник, которого можно было бы назвать футуристом, тот, который не приемлет настоящего, призывая к его разрушению, и устремляется в будущее, увлекая за собой других.

¹ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 103.

² Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 309.

Эта тойнбианская формула объясняет успех группы футуристов. Как свидетельствуют футуристические манифесты, примыкающие к этой группе художники призывают к тотальному разрушению настоящего. Они отрицают предшествующий этап развития искусства, в том числе и классическое искусство, пытаясь воскресить архаические эпохи его истории. Их манифесты направлены против культуры и разума, которые они призывают преодолеть.

Касаясь искусства начала XX в. с его апологией хаоса и разрушения, мы исходим из социологических и психологических критериев. Между тем в этой потребности разложения реальности усматривается активизирующий в экстремальных ситуациях архетип. Кризисы способствуют прорыву мифологических представлений, начинающих определять отношение к реальности. Касаясь вопроса о разрушении художественного языка в живописи, поэзии, театре, прозе и т.д., М. Элиаде обращает внимание на потребность свести историю искусства к чистой доске, погрузиться в хаос, продемонстрировать конец света. Эта жажда тотального разрушения напоминает мыслителю комплекс примитивных народов: «Они способствовали разрушению мира, чтобы тем самым способствовать сотворению нового мира»¹.

Согласно космологическим представлениям, истинное обновление возможно лишь после того, как старый мир будет разрушен. Это может быть обозначено логикой мифа, столь активизировавшегося в художественном сознании XX столетия. Таким образом, неприятие мира художественной элитой обретает мифологические очертания. Парадоксально, но именно радикализм интеллигенции в отношении существующего порядка связан с разрушительным комплексом, спровоцированным в массе процессами дестратификации традиционного мира, в котором потом ей стало неуютно и тревожно. Элита и массы оказались носителями разрушительного мифологического комплекса. Не принимая во внимание последнего, некоторые исследователи фиксируют совпадение установок массы и элиты, утверждая, что высококультурные люди особенно увлекаются массовыми движениями, что индивидуализм и утонченность не предотвращают, а иногда даже поощряют саморастворение в массе². Однако подлинная основа для совпаде-

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. С. 80.

² Арндт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996. С. 421.

ния — это вспышка нигилизма по отношению не только к существующему порядку, но и культурным ценностям. Достаточно перечитать манифесты футуристов с их культом насилия, витальности и жестокости. Элите даже нравились разрушительные инстинкты массы, она не желала думать о том, что пройдет немного времени и эти инстинкты будут обращены против нее.

Вскоре авангардное мировосприятие перестает быть маргинальным, превращаясь в массовое отношение к существующему. Столь незначительное еще в 1910-е гг. мировосприятие группы художников-футуристов начинает определять художественную картину мира в массовом искусстве. Иллюстрацией этого могут служить классические фильмы, сделанные мастерами 1920-х гг. Кино этого периода зафиксировало органический этап в движении истории, когда казалось, что интеллигенция могла придавать сознанию массы любые формы. В истории искусства это был исключительный период, демонстрирующий выход из «структуры» и вторжение коллективного бессознательного.

В этот период можно фиксировать полный крах идеологии и абсолютную замену последней утопией, причем утопией хилиастического плана, предполагающей уничтожение существующего. В данном случае мы имеем дело не столько с рационалистической доктриной (хотя марксизм и мог казаться таковой), сколько с настроением. В истории это мгновение было кратким, но принесло богатые плоды, особенно в искусстве. Оно определило художественную атмосферу целого десятилетия, составившего в развитии искусства второй период — исключительно утопический и поэтому преимущественно художественный. Казалось, все шло так, как было определено наукой, т.е. марксизмом. В реальности же происходила институционализация хилиастической утопии не только в искусстве, но и в идеологии. На это обстоятельство еще в 1910-х гг. обратил внимание А. Луначарский¹, за что и был раскритикован В. Лениным, попытавшимся ему разъяснить, почему не следует путать религиозную утопию с научным коммунизмом. Однако несмотря на рационализм Ленина революционные настроения в тот период интеллигенция и масса переживали в хилиастическом плане. Это обстоятельство и послужило причиной превращения футуризма как маргинального образования в универсальное мировосприятие.

¹ Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908.

Поскольку утверждение о хилиазме, определившем поэтику массового искусства, весьма ответственно, здесь не обойтись без конкретных примеров. Как известно, в средневековой Руси хилиастические настроения воздействовали на сюжеты духовных стихов и иконописи, определяли интерпретацию библейских сюжетов, например Страшного суда. В православной цивилизации уникальность трактовки этого сюжета заключается в том, что перед Страшным судом представляли не просто отдельные грешники, но не поверившие в христианскую истину народы. Такая трактовка известного сюжета не возникла на Руси, она, как и многое другое, была заимствована в Византии¹, отвечая первым этапам распространения христианства, когда проповедники и пропагандисты евангельского слова облекли христианские идеи в грозные и карающие образы. Однако, перекочевав в Древнюю Русь, эта трактовка Страшного суда продолжала сохраняться в неизменном виде и на последующих этапах истории.

||| Всякая мысль об отдельной личности, как капля в море, исчезает здесь во всемирном перевороте, который совершается во имя новой религии. Эти изображения Страшного суда должны были отразить картину того всемирного средневекового движения, в котором одни народы сменяются другими, и вот они в своем шествии по временному пути истории внезапно останавливаются в этих изображениях Страшного суда, для того чтобы своим ответом перед Вечным Судией определить свое вечное, непреходящее значение в судьбах мира².

Остановившаяся в историческом времени первоначальная трактовка Страшного суда в России сохранилась вплоть до XX в., когда ответ этой традиции определил новый переход народов — на этот раз не от язычества к христианству, а от капитализма к «золотому веку» социализма, переход, снова разделивший все народы мира на праведные и «неправедные», на «измаильтян» и тех, что «с песьими головами». Достаточно вдуматься в то, что вызвало к жизни грандиозные композиции С. Эйзенштейна с участием толп, чтобы понять, каким хилиастическим пафосом, каким универсализмом отличались революционные настроения художников-авангардистов, демонстрирующих революцию как факт не просто вселенского, а космического преображения.

¹ Буслаев Ф. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Ф. Буслаев. Сочинения. СПб., 1910. Т. 2. С. 138.

² Там же. С. 147.

Поэтика художественного авангарда приобрела массовое звучание. Будучи элитарным образованием, художественный авангард в 1920-е гг. получил «прописку» в массовом искусстве. Поскольку это мировосприятие возникает не на научной основе, а на массовом настроении, оно не могло быть длительным. Провал кинематографического авангарда у массового зрителя в конце 1920-х гг. все возвратил на свои места. Художественный авангард опять стал элитарным образованием, вернувшись в традиционные искусства. Путь в массовое искусство для него был закрыт. Что же касается массового искусства, то оно вынуждено было опять обратиться к опыту лубочного кинематографа первого этапа с его пафосом антиповедения. Надо отдать должное режиссерам 1930-х гг., которые сумели найти психологический контакт с массами, о чем свидетельствуют фильмы не только о Максиме и Чапаеве, но и «Александр Невский» Эйзенштейна и комедии И. Пырьева.

Вернемся к исходной точке — хилиастическому взрыву и погружению в коллективное подсознание, в антиповедение. Ренессанс трикстериады 1910-х гг. будет сметен новой ситуацией в отношениях игрового и серьезного. Распространение авангардных течений в искусстве приведет к расширению сферы серьезного и оттеснению трикстериады на периферию картины мира. Произойдет жесткое разделение между серьезным героем и трикстером, как это уже не раз происходило на ранних этапах истории мифа. По сути дела, этот механизм культуры повторится в XX в., правда, идеологические и политические штампы усложнят и затруднят их анализ. Как свидетельствует Е. Мелетинский, миф не всегда позволяя культурному герою представлять носителем «антиповедения»¹. Все-таки мифы — это образцы, а потому поведение культурного героя должно было соотноситься с вводимыми им нормами. Если эта тенденция имела место, а потребность массы актуализировать вторую сторону, второе лицо героического идеала была велика, то похождения серьезного героя становились предметом воспроизведения в других жанрах. Так, возникают рассказы и анекдоты, преследующие не педагогические, а исключительно развлекательные цели. Однако удивительно то, что действующим лицом в таких рассказах и анекдотах был все тот же культурный герой. Правда, в этом случае речь идет о воспроизведении неофициальной, неидеальной, негероической, повседневной жизни героя,

¹ Мелетинский Е. Культурный герой // Мифы народов мира. М., 1994. Т. 1. С. 25.

которая, как правило, из высоких и героических сюжетов вытесняется. Если это положение иллюстрировать не архаическими мифами, а более близкими явлениями искусства, то в качестве примера можно было бы привести фильмы о Максиме и Чапаеве. Как известно, появление «Чапаева» вызвало к жизни огромное число анекдотов, в том числе и непристойных, в которых героическая личность предстает типичным трикстером. Раздвоение Чапаева на героическую и комическую фигуры — не что иное, как эхо раннего мифологического сознания, продолжающего быть реальным в художественной картине мира XX в.

Однако известные фильмы 1930-х гг. демонстрируют принципиально новый тип в истории искусства, свидетельствующий об изживании творческого потенциала авангарда. Стремясь трансформироваться в универсальное мировосприятие, последний, тем не менее, к концу 1920-х гг. пережил драму непонимания, когда многие фильмы режиссеров-авангардистов массовой публикой были отвергнуты. К рубежу 1920—1930-х гг. стало очевидным, что поэтика художественного авангарда оказалась в противоречии с массовой рецепцией, сохраняющей связь с фольклорной стихией, активно вытесняемой художественным авангардом в бытовые сферы культуры.

Особенно остро эти проблемы предстали в своих кинематографических формах. Претендующему на искусство для масс и, по сути, уже превратившемуся в таковое кино ради сохранения своего статуса необходимо было перестраиваться. Такая «перестройка», о которой много говорилось в начале 1930-х гг., означала, в том числе, и реабилитацию фольклорной эстетики, что привело к новому соприкосновению серьезных идей с антиповедением. Поэтому появившиеся на экране Б. Чирков в роли Максима и Б. Бабочкин в роли Чапаева поражали тем, что их серьезные герои оказались трикстерами, плутами и озорниками, по которым еще недавно Н. Бухарин призывал дать залп. Правда, если в «Юности Максима» состязание между Максимом и конторщиком-анархистом Дымбой еще напоминает противоборство чаплинского героя с представителями закона, а также мифологический архетип противостояния трикстера и его антагониста, то уже в «Возвращении Максима» персонаж Чиркова все больше утрачивает черты трикстера, погружаясь в серьезную партийную деятельность, а в «Выборгской стороне» его герой возвращается к комиссару в кожанке, забывая о разбойнике Антоне Кречете, которым еще недавно

увлекался, будучи фабричным подростком. Что касается Чапаева, то сохранить в этом образе черты трикстера удалось лишь ценой постоянного контроля и критики его поступков. В фильме такой контроль осуществляет комиссар Фурманов, который все говорит и делает только правильно. Естественно, что в данном случае трактовка названных героев как трикстеров была абсолютно сознательной.

Об исполнителях ролей Максима и Дымбы Г. Козинцев говорил: «Типы с вывесок. Русский лубок»¹. По сути дела, представитель кинематографического авангарда, как и представители живописного авангарда (в частности, группа «Бубновый валет»), черпал из того, что называют «третьей» культурой. Замечание Козинцева нельзя считать случайным. Режиссер был равнодушен к опыту европейского эксцентризма, творчеству комиков экрана: «Все мое поколение с детства влюбилось в мигающие тени на полотне, в подпрыгивающих комиков и погони по крышам»². Он позволяет себе формулу, точно выражающую характерную для эпохи смены циклов в культуре суть дела: «Маски старинного народного театра сохранились не только в стилизованных театральных пантомимах, но перешли — через водеvilь — на экран Мака Сеннета»³. Наконец, Козинцев признается, что стихия фильмов о Максиме связана с его ранним увлечением народной драмой «Царь Максимилиан» и шарманочным Петрушкой, куплетистами в городских садах и похождениями разбойника Антона Кречета. Вспоминая опыт работы над фильмом о Максиме, Козинцев признает: «На память приходил старинный приятель: легкий человек, странник с дырявыми карманами, на первый взгляд, простачок, а то и дурачок, а на деле Умница, хитрец, одурачивший барина и генерала, перехитривший черта и даже безносую старуху с косою заставивший убираться восвояси»⁴. Но собственно, это и есть трикстер из мифа, во всяком случае, его поздний вариант.

При всей сознательности фольклорной и даже мифологической основы образа такая трактовка была возможна до определенного предела. Правда, и этого было достаточно, чтобы кино преодолело разрыв с массовой публикой как следствие угасания хили-

¹ Козинцев Г. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1987. Т. 1. С. 148.

² Там же. С. 123.

³ Там же. Т. 4. С. 108.

⁴ Там же. Т. 1. С. 220.

астического настроения. Тем не менее необходимо отдавать себе отчет в том, что в названные образы зритель вкладывал гораздо больше того, что ему могли дать Чирков и Бабочкин. Полная трансформация названных героев в трикстеров привела бы к взрыву «антиповедения». Разрешением нарождающегося противоречия мы обязаны уже не профессиональному, а массовому сознанию, которое продолжило жизнь Чапаева как трикстера в формах устного творчества, т.е. анекдота, что компенсировало неполноту представленного профессиональным искусством образа.

На последующих этапах отечественного кино опыт создания «Максима» и «Чапаева» забывался, а противоречия системы вновь приводили к расширению сферы серьезного, которая все больше превращалась в сферу искусственную. Экранные герои утрачивали придающие им обаяние и провоцирующие любовь массовой публики черты трикстера. В 1960-е гг. эта тенденция прорывается новым взрывом коллективного бессознательного как следствия продолжающегося кризиса и распада культурного канона, что вызывает к жизни творчество Л. Гайдая с его повторяющимися комическими масками, которые вновь, как это было в эпоху комиков мирового экрана, притягивают массовый интерес. Происходит автономизация стихии комического. Серьезные герои все больше утрачивают свою жизненность и обаятельность, идеалы, которые они утверждали, больше не привлекают. Чтобы хоть как-то их гальванизировать, акцент переносится на жертвоприношение героя, будь то герой Е. Урбанского в «Коммунисте» или герой экранизированного Н. Машенко романа Н. Островского. Однако эти фильмы отражают новое состояние цивилизации, требующее более обстоятельной, выходящей за пределы искусства характеристики.

Кризис художественного авангарда в кинематографических формах, развитие которого в России было беспрецедентным, свидетельствовал о значимом моменте в политической истории, а именно о кризисе утопии, остававшейся привлекательной лишь до тех пор, пока сохранялся status quo . Как только он начинал изменяться, утопия теряла конструктивный потенциал. Отрицательный смысл утопии в ее отечественных формах вскрывает в романе «Чевенгур» А. Платонов. Старый порядок рухнул, провозглашен коммунизм, а счастья нет.

Для того чтобы жизнь динамизировалась, а люди были устремлены к единой цели, необходима трансформация утопии в идеоло-

гию. Но этот этап наступает, когда носителями «русской идеи» становятся не только элита и масса, но новое правящее меньшинство и власть. Из исторического тупика, в который заводит утопия, может вывести лишь инициатива власти, превращающейся в ведущее начало. Когда же это наступает, мы уже который раз в русской истории вступаем в эпоху строительства «третьего Рима».

Возникшая на рубеже 1920—1930-х гг. идеология мобилизует массы, а цивилизация демонстрирует новую пассионарную вспышку. По мере утверждения новой идеологии вновь устанавливается норма как в отношениях русской цивилизации с другими цивилизациями, так и в отношениях между людьми внутри цивилизации. Такое представление о норме вызывает к жизни институт цензуры, систематически производящий жесткий отбор всего, что существует в философии, общественной мысли и искусстве. Если в период утопии картину мира определяла интеллигенция, что подчас оборачивалось возникновением разных точек зрения на одни и те же процессы, а также выяснением отношений между разными группами во всех сферах, в том числе и в художественных, то теперь инициативу у творческого меньшинства перехватывает новое правящее меньшинство.

Отныне все, что происходит в искусстве, будет транслировать именно оно. Общество входит в период функционирования картины мира, соответствующей правящей элите. Это не означает, что правящее меньшинство не использует опыта, накопленного предыдущими этапами. Прежде всего правящее меньшинство будет вынуждено считаться с тем, что массовое искусство в большей или меньшей степени всегда согласуется с психологией массы, а следовательно, речь идет об использовании соответствующих сюжетов, жанров и приемов. Тем не менее очевидно, что идеологический этап в истории массового искусства отказывается от опыта кинематографического авангарда, т.е. от опыта институционализации в массовом искусстве картины мира, характерной исключительно для интеллигенции.

Вторая мировая война будет способствовать продлению этого этапа вплоть до середины 1950-х гг. Наверное, финал этапа можно было бы связать со смертью тирана, державшего в оцепенении все общество. Однако вряд ли такое положение следует рассматривать исходя лишь из амбициозных устремлений вождя. Сталинизм как целую эпоху в отечественной истории следует попытаться понять, основываясь также на психологии масс.

Русская история может проиллюстрировать выводы не только Г. Лебона, но и Достоевского. Возбужденная масса демонстрирует разрушительный бунт, но вызванный в результате этого бунта хаос и беспорядок отнюдь не родная стихия массы. Рано или поздно она устает от беспорядка и способствует наведению еще более жесткого порядка, чем тот, против которого она когда-то восстала, и в этот момент она готова приветствовать приход человека с «железной рукой». Иначе говоря, диктатура возникает как ответ на потребность массы в порядке. Понятно, что период утопии и хаоса должен закончиться эпохой диктатуры, цензуры и идеологии.

Любопытно, что трансляция с помощью массового искусства картины мира, характерной для правящего меньшинства, не может основываться исключительно на идеологических мотивах, которые масса не чувствует. Поэтому в идеологической картине мира возникает новое измерение, моделирующее сюжетику авантюрной литературы, связанную с тайнами, заговорами, сыщиками, злодеями, преследованиями и т.д. Нельзя утверждать, что эта авантюризация захватывает, например, лишь кино. Она распространяется и на реальность. Эта сюжетика была извлечена из глубин массового сознания, уже ставших фактом художественной жизни начала XX в. в связи с интересом к авантюрному повествованию и на новом этапе возвращена туда же, но уже в идеологической и политической упаковке.

Это возвращение происходило не непосредственно, а с опорой на массовое искусство, которое с помощью образов делало понятными абстракции идеологии. Принимая во внимание посредничество кино в отношениях массы и правящего меньшинства, можно утверждать, что на первом этапе кино помимо функции антиповедения, преодоления эмоционального дефицита и катарсиса осуществляло также значимые мифологизирующие функции. Их смысл заключался в наделении представителей правящего меньшинства статусом «культурного героя» с присущим ему правом разрушать существующий мир ради сотворения нового космоса. За многими сюжетными ситуациями этого периода стоит одна и та же повторяющаяся и вневременная ситуация, т.е. миф. Она воспроизводит борьбу «культурных героев» с противостоящими им стихиями хаоса, олицетворяемого вредителями, шпионами и диверсантами. Однако очевидно, что мифологизация реальных событий выражает скорее массовую рецепцию, нежели установки правящего меньшинства.

Вряд ли стоит полагать, что этот период продолжается вплоть до середины 1980-х гг., когда общество вновь оказывается в ситуации надлома. До этого в истории наступает период оттепели. Он начинается в середине 1950-х гг. и длится на протяжении 1960-х гг. Становится очевидным омертвление идеологии, подавившей общественную стихию на достаточно длительный срок. Концлагерь оказался столь массовым, что царившие в нем нравы перекидывались в само общество. Поэтому следующий период развивается как постепенное освобождение от картины мира правящего меньшинства то в форме активизации интеллигенции, то в форме «отклоняющегося» поведения молодого поколения, то в форме актуализации картины мира, соответствующей массе, то в форме нового народничества, знакомого по «деревенской» прозе.

Активизация общественной стихии в ее разных формах оказывается возможной в результате разложения картины мира правящего меньшинства, транслируемой массовым искусством. Разложение ее очевидно, но она все еще продолжает существовать и более того, именно она будет определять следующий этап в истории искусства, известный как этап застоя. На всем его протяжении можно наблюдать реанимацию картины мира правящего меньшинства, которому, правда, так и не удастся вернуться ко времени «золотого века».

Можно констатировать сосуществование этой картины мира со всеми проявлениями общественной стихии, которые ее носители стремились облечь в приемлемые и хотя бы внешне не противоречащие идеологии формы, что часто и удавалось. Но наиболее обращающим на себя внимание фактом этого периода будет обособление интеллигенции и ее открытая оппозиция по отношению к власти, что получит выражение в диссидентстве. Поскольку указанное обособление должно было иметь прочную основу, то в качестве таковой интеллигенция избирает фундамент культуры, истории, ментальности и духовных ценностей.

Однако в своих усилиях развенчать власть интеллигенция оказывается одинокой. В борьбе против власти ее союзником должна выступать масса, но на протяжении всего этого периода масса оказывается консервативной. Именно на ней лежит вина в том, что разоблачение власти, сделанное первым лицом государства еще в 1956 г., оказалось непопулярным. В течение последующих десятилетий масса так и не смогла утратить веру в правящее меньшинст-

во, оставаясь на распутье и не имея мужества выбрать между интеллигенцией и властью.

Именно поэтому весь период так называемого застоя мы не имеем права считать новым надломом. Последний наступает лишь в том случае, когда масса разочаровывается во власти как идеальном носителе «русской идеи». Затянувшийся в империи застой происходил по вине номенклатуры, но не только. Определяющей причиной все же продолжают быть иллюзии уверовавшей в силу и авторитет государственной власти массы. Поэтому на протяжении всего этого периода продолжают деятельность цензуры и гонения на интеллигенцию. Тем не менее картина мира, характерная для интеллигенции со свойственным ей оппозиционным по отношению к власти пафосом, уже тиражируется массовым искусством.

Транслируемая интеллигенцией в 1960-е гг. картина мира носит утопический характер. О том, что это действительно так, могут свидетельствовать работы Андрея Тарковского с их бесспорными апокалиптическими мотивами. В его творчестве прозвучал приговор властвующей элите, неспособной более быть носителем русской идеи, носителем которой отныне становится только интеллигенция.

Новый период в истории наступает с эпохой провозглашения в начале 1980-х гг. правящим, но уже обессилевшим меньшинством «перестройки». Однако с середины 1980-х гг. она сменяется новым надломом, решающей причиной которого оказывается окончательное изживание массой иллюзий. Тогда-то масса сблизается с интеллигенцией, во всяком случае, на том этапе, когда необходимо было выразить отрицательное отношение к власти и ее институтам. Получив возможность гласности, интеллигенция обрушила на власть аргументы, накопленные ею в эпоху застоя. Эти аргументы произвели впечатление на массу, возненавидевшую власть еще и потому, что в «наведении порядка» та демонстрировала все большую слабость и беспомощность.

Однако по мере отхода массы от правящего меньшинства становилось очевидным, что она не смыкается с интеллигенцией и та постепенно оказывается в изоляции. Видимо, это соответствует новому надлому, демонстрирующему освобождение «человека массы» от всех авторитетов и поводов. Данное обстоятельство стало психологическим фактором эскалации с середины 1980-х гг. массовой культуры как в отечественных, так и в вестернизирован-

ных вариантах, чему в немалой степени способствует и экономический фактор — развитие в сфере искусства рыночных отношений, о которых после санкционированной властью дискуссии о кинопрокате в конце 1920-х гг. успели забыть.

Открывшиеся для эскалации массовой культуры шлюзы свидетельствуют, что масса наконец-то получает то, к чему она всегда тяготела. Освобождаясь от своих поводырей, она все больше погружается в массовую культуру, находя в ней иллюзорное решение своих проблем. И наступает время, когда обнаруженные в этой культуре модели масса оказывается способной перенести в историческую реальность, что приводит к новому витку политической истории, развивающейся под очевидным воздействием массы.

Исследуя тексты массовой культуры, можно получить доступ к активизировавшемуся коллективному бессознательному. О том, что исследование этой культуры может быть конструктивным, свидетельствует З. Кракауэр, продемонстрировавший, что немецкое кино 1910—1920-х гг. отражает метание массы между свободой и тиранией, между хаосом и порядком¹. Смысл этого исследования заключается в доказательстве той очевидной для истории XX в. истины, что ее разворачивание происходит под воздействием психологии масс.

Трудно утверждать, что с помощью текстов массовой культуры массовое сознание уже сегодня лепит фантом нового вождя. Надлом приводит к затуханию идеи «третьего Рима» и вообще хилиастической утопии. Об этом свидетельствует западный мир. Как уже отмечалось, эффективным барьером против взрыва хилиазма является активизация мещанско-предпринимательской стихии, обретающей прочный фундамент в реабилитации рынка и частной собственности. Если в современной России третий класс будет предельно активным, то утопия, во власти которой в новую эпоху надлома оказались и элита, и масса, из хилиастической может трансформироваться в либеральную, как это и было на Западе. Однако если учесть суждение Бердяева о русской цивилизации как не мещанской по своей природе, то либеральная идея или транслируемая с помощью рекламы рыночная утопия в отечественной цивилизации будет прививаться сложно.

На рубеже XIX—XX вв. мы оказались в неустойчивой ситуации, находясь между идеологией, в реальности уже не существую-

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 19.

щей, хотя имеющей психологические последствия, и утопией, утратившей прежнюю притягательность. Это свидетельствует о реальности цивилизационного надлома: утопия в ее традиционных формах больше не привлекает, а идеологии, еще недавно имевшей место, быть не может. Оказавшись в идейном вакууме, мы становимся наблюдателями кризиса отечественного искусства, в том числе и массового. Возможно, именно на этом этапе произойдет радикальный перелом и скачок в новое состояние цивилизации.

Не исключено, что наша история до сих пор лишь воспроизводила один и тот же космологический архетип, сохранению которого способствовала интеллигенция, законсервировавшая хилиастическую утопию в ее средневековых формах и гальванизировавшая ее в политической и художественной утопии XX в. Поскольку это мировосприятие было заимствовано у массы, то время от времени оно дает возможность увлечь массу за собой. С наступлением тотального надлома, быть может, уйдет в прошлое не только значимый этап отечественной истории, но и воздействие интеллигенции на ее развитие.

5 СИМВОЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ СМЕНЫ КУЛЬТУРЫ ЧУВСТВЕННОГО ТИПА КУЛЬТУРОЙ ИДЕАЦИОНАЛЬНОГО ТИПА



Fin de siècle как время декаданса: исторические параллели

В предыдущих главах мы, чтобы углубиться в смысл культурных и социально-психологических процессов XX в., попытались выявить переходные ситуации. Однако мы пока почти не касались культурологического смысла разворачивающегося в XX в. перехода. Чтобы расшифровать этот смысл переходности, обратимся к фундаментальной теории социокультурной динамики П. Сорокина. В соответствии с ней переход, разворачивающийся в культуре XX в., означает переход от формировавшейся на протяжении многих столетий культуры чувственного типа к культуре, в которой определяющим оказывается идеациональный или сверхчувственный элемент.

Концепция Сорокина, на которую мы опираемся, продолжает одну из значимых парадигм истории — циклическую парадигму и является наиболее конструктивной. Достоинство этой парадигмы состоит в том, что эсхатологизм, который, например, присущ все еще не забытой наукой книге О. Шпенглера, в ней отсутствует. Конечно, происходящее в истории с рубежа XIX—XX вв., в частности процессы омассовления, можно осмыслять как выражение тотального распада, кризиса и соответственно «заката» культуры, как это представлено у Шпенглера, и не только у него. Параллель Запада на рубеже XIX—XX вв. с поздней античностью у Шпенглера весьма красноречива.

Шпенглер предполагал закат западной культуры, т.е. ее исчезновение, как в свое время имел место закат Древнего Рима. Поскольку многие процессы, казалось, подтверждали тезис Шпенглера, его книга имела колоссальный резонанс, в том числе в России, где и в XIX в., например, мыслители славянофильской ориентации говорили о «закате» Запада в том духе, в котором высказывался Шпенглер. Однако последующее разворачивание истории свидетельствовало о поспешности прогнозов Шпенглера,

хотя он не утверждал, что закат может произойти внезапно, в границах десятилетия или даже столетия.

Более трезво и конструктивно осмыслил происходящее в XX в. на уровне культуры Сорокин. Во - п е р в ы х, в специальной работе Сорокин инвентаризировал все предшествующие его исследованию циклические теории, имеющие место в философии истории¹. Во - в т о р ы х, как уже отмечалось, видение совершающихся в XX в. процессов в истории он очистил от эсхатологизма. Разумеется, как и Шпенглер, Сорокин тоже предлагает морфологию всемирной истории. Она нужна ему ради того, чтобы объяснить происходящее в XX в. на фоне аналогичных ситуаций или, как он выражается, исторических флуктуаций, колебаний. Обсуждая XX в., нужно говорить не о закате и смерти культуры, прежде всего европейской, а просто об очередной флуктуации. В чем смысл такой флуктуации? Если исходить из теории Сорокина, то основой таких флуктуаций в истории является перманентно происходящая смена ценностей, в первую очередь ценностей чувственного и ценностей идеационального типов культуры. В сущности речь идет о двух альтернативных типах культур, в соответствии с ориентациями которых развиваются и функционируют на протяжении какого-то времени (нескольких веков) социальные системы. Развитие одной культуры, скажем культуры чувственного типа, не может быть вечным. Со временем энергетизм этой культуры иссякает, а ее ценности переживают кризис, что порождает хаос в обществе. Следовательно, в истории имеет место то, что в науке принято называть инверсией. Правда, современные ученые (прежде всего А. Ахиезер и последователи его теории) почему-то это понятие используют применительно только к русской культуре. В этом случае в понятие инверсии вкладывается идея разрушительного процесса, когда нарушается принцип преемственности, последовательности и культура, перечеркивая смысл предшествующего этапа, в своем развитии начинает исходить из принципиально новой системы ценностей. Тогда акцент ставится на том, что инверсия происходит не постепенно, а стремительно, как ставящая все с ног на голову революционная акция. Предполагается, что все это и характерно для русской культуры, когда после каждого инверсионного переворота история начинается с «чистого листа».

Возможно, в русской культуре инверсия имеет исключительные черты, в частности носит разрушительный характер и особен-

¹ Сорокин П. Социологические теории современности. М., 1992.

но по отношению к традиции (скажем, русский художественный авангард начала XX в. этим как раз и отличается). Однако это не означает, что принцип инверсии не характерен для западной истории. Сорокин обнаруживает, что в западной истории, как, видимо, и во всякой другой, цепь флуктуаций предстает цепью инверсий, когда происходит переход от ценностей культуры одного типа к ценностям культуры другого типа. Выстраивая морфологию всемирной истории по культурологическому принципу, Сорокин хочет выявить причины катастрофического развертывания истории XX в. Оно действительно предстает катастрофическим. Поэтому у Шпенглера были основания для эсхатологической интерпретации совершающихся в XX в. процессов. Однако в этом катастрофизме Сорокин усматривает всего лишь очередную флуктуацию, направленность которой связана с кризисом культуры чувственного типа. По своей значимости эта флуктуация может быть сопоставлена с флуктуацией на исходе средневековой культуры или, если использовать терминологию Сорокина, культуры, идеационального типа. Смысл последней заключается в том, что любое проявление чувственной реальности не имеет самодовлеющего значения, а соотносится со сверхчувственными, трансцендентными ценностями.

Кризис культуры этого типа одновременно связан с формированием ценностей культуры другого типа — чувственного, которая порывает со сверхчувственной стихией, что оборачивается кризисом религии, развитием науки, социологизацией представлений об обществе и человеке и т.д. Однако в отличие от флуктуации, совершающейся в ситуации перехода от средних веков к Ренессансу, флуктуация, имеющая место с рубежа XIX—XX вв., заключается в кризисе культуры чувственного типа, развивавшейся с эпохи Ренессанса, и в начале процесса формирования культуры идеационального типа. Посредником между двумя названными типами культур выступает культура идеалистического типа, или смешанная культура. Поэтому можно утверждать, что с рубежа XIX—XX вв. начинает формироваться идеалистическая культура, предвосхищающая развитые фазы культуры идеационального типа. Таким образом, очевидно, что теория Сорокина, придающая большое значение переходным процессам, сопровождающимся социальным хаосом и катастрофизмом сознания, свободна от излишнего и ложного эсхатологизма, т.е. преодолевает уязвимость предшествующих парадигм, выдвинутых философией истории. Сорокин пы-

тается обособиться от предшествующих циклических теорий, утверждая, что его теория «имеет мало общего со стародавними теориями жизненного цикла, согласно которым культуры и общества проходят стадии детства, зрелости, старости и увядания»¹. Ученый утверждает, что его теория не совпадает ни с одной из известных разновидностей циклической теории — ни с умеренно-линейной, ни с революционно-прогрессивной, ни с циклично-закатно-разлагающейся. Однако эта теория в такой же мере пессимистична, как и оптимистична. Ведь с закатом каждой культуры история не заканчивается, она развивается на новой основе, на основе культуры иного типа. В осмыслении процессов XX в. Сорокин также сохраняет оптимистический взгляд. Признавая закат культуры чувственного типа и вероятность болезненного перехода, теория Сорокина показывает и возможность рождения новой мощной идеациональной или идеалистической культуры.

Что касается угасающей культуры чувственного типа, то исследователь наделяет ее не только негативными, но и позитивными характеристиками.

Человечество должно быть благодарно чувственной культуре за ее замечательные достижения. Но теперь, когда она пребывает в агонии, когда ее продукт — это скорее отравляющий газ, чем свежий воздух, когда благодаря своим достижениям она вручила человеку ужасающую власть над природой, обществом и культурой, не обеспечив его при этом ни средствами самоконтроля, ни властью над своими стремлениями, чувствами и инстинктами, — теперь, в руках такого человека со всеми достижениями ее науки и техники, она становится чрезвычайно опасной и для самого человека, и для всех его ценностей².

Для наступающей истории необходим человек, способный контролировать себя и свои желания, что невозможно без системы абсолютных, универсальных или непреходящих ценностей. Однако такие ценности несовместимы с чувственной ментальностью и культурой, которые по своей природе относительно, утилитарны, гедонистичны и всего лишь целесообразны. Отсюда логическая и практически безотлагательная необходимость перехода к новой идеациональной, или идеалистической, культуре. Если покорение природной стихии — это главная функция чувственной культуры,

¹ Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000. С. 726.

² Там же. С. 727.

то обуздание человека, его «гуманизация», облагораживание путем приобщения к Божественному Абсолюту всегда было важнейшей функцией идеациональной культуры.

Таким образом, переход от культуры чувственного типа к культуре идеационального типа происходит в форме инверсии. Естественно, что как и в русской, в западной культуре имеет место явление нигилизма, отрицания ценностей культуры предшествующих столетий, что обсуждается мыслителями Запада, например М. Хайдеггером¹. Эту инверсию можно было фиксировать на рубеже XIX—XX вв. в России. Не случайно здесь такими популярными оказываются идеи Ф. Ницше. Однако можно ли инверсию в ее русской форме отделять от инверсии в западной форме? В конце концов, идеолог нигилизма Ницше представляет западную культуру. Очевидно, что в форме инверсии в истории происходит любая флуктуация. Схема, которой Сорокин придерживается, удобна еще и тем, что каждое явление культуры, в том числе современной, соотносится с явлениями культуры, характерными для предшествующих циклов ее развития и для других культур на разных этапах их развития. Кстати, это открыто не Сорокиным, а представляет характерную черту сознания человека XX в., по-новому ощущающего контакт с разными культурными мирами. Во всей проявленности этот признак сознания человека XX в. можно обнаружить уже в символизме. Поэтому справедливо утверждение, согласно которому в теории Сорокина нашло отражение то, что стало очевидным в практике искусства XX в. Позднее Ю. Кристева ввела в научный оборот понятие интертекста, обозначающего память культуры, актуализирующуюся при восприятии каждого конкретного произведения искусства, прежде всего современного. Собственно, теория М. Бахтина тоже свидетельствует о том, как связано творчество каждого художника в поздней истории с удаленными художественными эпохами, будь то творчество Ф. Достоевского, Н. Гоголя и др.

Почему понятие «интертекст», столь актуальное для постструктурализма и постмодернизма, в современном искусствознании превратилось в ключевое? Видимо, одна из причин в том, что в истории постоянно происходит смена культур. Становление каждой следующей культуры не связано лишь с абсолютно новым,

¹ Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Проблема человека в западной философии. М., 1988.

чего в истории еще не было. Наоборот, такое становление оживляет память культуры, способствуя выявлению в истории эпох, в которых уже происходило становление культуры этого типа. Отсюда и обилие столь знакомых исследователю XX в. исторических параллелей. Если иметь в виду становление в XX в. культуры идеационального типа, то можно привести множество примеров из практики искусства, которые соотносимы с теми этапами в истории, в границах которых происходило становление культуры идеационального типа. Прежде всего, конечно, с удаленными стадиями в истории культуры, что обращает на себя внимание в XX в. Так, символистами подчеркивается созвучность создаваемых ими ценностей средневековой культуре. Ощущение сверхчувственного, характерное для символистов, наиболее ярко проявилось именно в средневековой культуре. Поэтому суждения, например, П. Флоренского по поводу искусства Ренессанса удивляют, но все же исходя из нашей логики они объяснимы. Элиту начала XX в. больше привлекают именно явления искусства, соотносимые со сверхчувственным, которое Флоренский и обнаруживает в средневековых примитивах.

Отметим, что когда Сорокин разрабатывал эту теорию, он неизбежно продолжал линию в науке, которая была заявлена в России уже в первые десятилетия XX в. Ее можно обнаружить, например, в рефлексии Н. Бердяева, который еще в 1920-х гг. утверждал, что реальность культуры XX в. заставляет сравнивать ее со средневековой культурой. Эта неожиданная мысль вытекала из многих его суждений относительно того, что в истории XX в. идея прогресса демонстрирует свою несостоятельность и полностью расходится с разворачивающейся по иной логике исторической реальностью. Особого разговора заслуживает то обстоятельство, что обостренное чувство трансформации культуры оказалось присуще именно русским исследователям. Это можно объяснить тем, что российская цивилизация не относится к выделяемым Сорокиным культурам чистого типа, в частности к культурам или чувственного, или идеационального типа. Есть основание полагать, что она относится к культурам смешанного типа, в которой имеет место определенный синтез чувственных и идеациональных элементов. Иначе говоря, за видимой реальностью здесь всегда угадывается реальность невидимая, или трансцендентная, определяющая видимый мир. Не случаен поэтому на рубеже XIX–XX вв. эффект символистов, которые выводили в сознание то идеациональное

ядро, которое в императорской России, т.е. с реформ Петра, вытеснялось в подсознание. Видимо, теория Сорокина возникает под воздействием механизмов функционирования русской культуры и, собственно, в какой-то степени она является обобщением, вызванным к жизни уникальностью этой культуры.

В то же время обобщение, сделанное под воздействием русской культуры, в XX в. имело уже универсальный смысл. Оно было положено в основу построения новой, уже не шпенглеровской морфологии всемирной культуры. Открытие Сорокина, имеющее колоссальное воздействие на глобальное и планетарное мышление наших современников, как и на бурно развивающуюся в последние десятилетия культурологическую рефлексия, заключается в том, что в видении исторического процесса ученым активными оказались консервативные, или восточные, акценты. Появившись на рубеже 1930—1940-х гг., эта теория обосновывает проявления беспрецедентного футуризма в искусстве и не только в искусстве, а, например, и в политической истории XX в. То, что культура в XX в. вошла в фазу своего распада, с рубежа XIX—XX вв. ощущали многие. Русские мыслители поняли это уже, отождествляя его исключительно с западной культурой, которую в отличие от русской культуры необходимо отнести к культурам чистого типа, в которых с наибольшей остротой и переживается момент их распада. Так, вся культура Нового времени на Западе развивается как триумфальное утверждение культуры чувственного типа. Естественно, что культуры, относимые к чистым, иссякают быстрее. Именно это представители культуры смешанного типа или русской культуры и ощущали уже в XIX в., хотя реальность распада культуры чувственного типа — это реальность XX в.

Выяснив культурологический смысл переходности в XX в., можно вернуться к проблематике искусства. Постараемся проследить возрождение идеациональных элементов в элитарных образованиях искусства. Начнем с того момента, как в переходной ситуации происходило конституирование элитарных образований.

Рубеж XIX—XX вв. по-прежнему остается загадочным и не до конца осознанным историческим периодом. Первоначально он трактовался как кризис, упадок, закат и т.д. Современники воспринимали его как эпоху декаданса, пытаясь найти ей аналогии в древности. Так, изумляющийся открытию эгейской, т.е. предшествующей собственно античности, культуры В. Брюсов обнаруживал параллели между эгейским искусством и модерном начала XX в.:

Иные орнаменты, по смелости и прихотливости линий кажутся произведениями самого последнего времени, той, еще не вполне изжитой эпохи, когда в искусство вторгся style modern, по-новому изогнувший наши пепельницы и разрезальные ножи, изменивший узоры наших обоев и неожиданными завитками закруживший бордюры театральных афиш. И вообще, вазы камарес и своими формами, и своим орнаментом чаще всего напоминают изделия нового времени, обложки современных книг, выставки немецкого сецессиона, копенгагенский фарфор, проявляя только несомненно большую силу художественной оригинальности и творческого напряжения¹.

Брюсов пользуется понятием «декадентство» применительно к эгейскому искусству, когда пишет: «Еще изумительнее орнаменты с элементами растительного и животного мира, заставляющие вспомнить японскую живопись и наше “декадентство”, во многом ей подражавшее»².

На рубеже XIX–XX вв. декадентами называли группу молодых художников. Слово «декадент» сначала появилось на Западе, затем стало распространяться в России. О его заимствовании говорит характеристика одного из персонажей повести Андрея Белого «Серебряный голубь», даваемая другим персонажем — Дарьяльским. Описывая «океан слов», извергаемый своим собеседником студентом Чухолкой, в котором «имена мировых открытий перемешаны с именами всех мировых светил; теософия тут мешалась с юриспруденцией, революция с химией; в довершение безобразия химия переходила в кабаллистику, Лавуазье, Менделеев и Крукс объяснялись при помощи Маймонида», Дарьяльский говорит: «По отдельным отрывкам его речи можно было подумать, что имеешь дело с декадентом, каких и не видывал сам Маллармэ»³. В эпоху зарождения символизма в России мелькало имя и другого французского поэта — А. Рембо с его скандальной репутацией и сопровождавшими его проклятиями, затруднявшими до сих пор оценку его творчества. Однако образцы новой русской поэзии подвели к пониманию того, что не только непонятый, но и некогда проклятый своими соотечественниками поэт, оказывается, опережал процессы, перестававшие на рубеже XIX–XX вв. быть уделом поэтов-маргиналов. Так, посвящая Рембо исследование, русский критик призывает к восстановлению истинного облика поэта, значение которого, по его мнению, не уступает великим предше-

¹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 316.

² Там же. С. 317.

³ Белый Андрей. Серебряный голубь. М., 1989. С. 172.

ственникам — Вийону, Расину и Виньи¹. Пройдет время, и станет очевидным, что в среде символистов были и другие художники-пророки, предвосхитившие художественные течения XX в., в частности сюрреализм, и, более того, как будет очевидно к концу XX в., постмодернизм. К таким ранним предшественникам сюрреализма относится Лотреамон с его «Песнями Мальдорора»².

Считается, что один из критиков обозначил новых поэтов словом «декаденты» в насмешку, чтобы подчеркнуть их никчемность. Однако поэты приняли вызов и стали провозглашать себя представителями *decadence*, с присущей этому явлению болезненной жаждой неизведанных ощущений, с желанием создать новый язык, новую музыку звуков, способных воплотить их мечты о недостижимом идеале³.

Болезненная жажда неизведанных ощущений была особенно ярко выражена в стихах Рембо. Она приводила поэта к открытию нуждающихся в освобождении внерациональных стихий. Их чувство требовало прорыва из повседневного бытия и обещало контакт со сверхчувственным. Именно у Рембо вещи начинают раздваиваться между двумя мирами, оказываясь в непривычных связях. В его стихах можно встретить неожиданные столкновения, шоковую стыковку вещей, эпизодов и ситуаций, между которыми разорваны причинно-следственные связи⁴. Это раздвоение лирического героя Рембо между двумя мирами и фиксировал русский критик⁵, обращая внимание на неожиданные и столь близкие русским символистам признания Рембо: «Мы близимся к царству Духа. За верность этого пророчества я ручаюсь. Мне оно понятно, но, раз я не могу обойтись без языческих словес, лучше умолкнуть»⁶. Именно русский критик обратил внимание на то, что Рембо предвосхищает некоторые идеи Ф. Ницше. Лирический герой Рембо, как позднее и Заратустра Ницше, оказывается провозвестником нового мира («И однако настал канун»⁷).

¹ Бобров С. Жизнь и творчество Артюра Рембо // Русская мысль. 1913. № 10. С. 128.

² Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 38.

³ Венгерова З. Поэты-символисты во Франции (Верлен, Маллармэ, Рембо, Лафорг, Мореас) // Вестник Европы. 1892. № 9. С. 117.

⁴ Косиков Г. Указ. соч. С. 22.

⁵ Бобров С. Указ. соч. С. 150.

⁶ Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988. С. 299.

⁷ Там же. С. 345.

Как и Заратустра — пророк новой религии, лирический герой Рембо обитает вдали от людей, в пустыне. В цикле Рембо «Une saison en enfer» есть строки, вызывающие в памяти трактат о Заратустре. «По-прежнему, в той же пустыне, в такую же ночь, усталым моим глазам является серебряная звезда, хотя это теперь нисколько не трогает владык жизни, трех волхвов — сердце, душу и дух. Когда же, пройдя по отмелям и горам, мы будем приветствовать рождение нового труда и новой мудрости, радоваться бегству тиранов и демонов, концу суеверий и славить — первыми Рождество на земле»¹. Именно Ницше провозглашает знакомый по символистам принцип «вечного возвращения». «Но связь причинности, в которую вплетен я, опять возвратится, — она опять создаст меня! Я сам принадлежу к причинам вечного возвращения. Я снова возвращусь с этим солнцем, с этой землею; с этим орлом, с этой змеею — не к новой жизни, не к лучшей жизни, не к жизни, похожей на прежнюю, — я буду вечно возвращаться к той же самой жизни, в большем и малом, чтобы снова учить о вечном возвращении всех вещей»².

Когда французские символисты находили аналогии в истории, эти аналогии соотносимы с Ницше. Так, подхватывая распространяющееся в среде поэтической богемы Парижа обозначение, П. Верлен произносит:

Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рои,
Акrostихи слагают в забыты
Уже, как вечер, сдавшего порядка³.

Позднее эту аналогию между началом XX в. и Древним Римом повторит Б. Пастернак:

Из клеток крадутся века,
По Колизею бродят звери,
И проповедника рука
Бесстрашно крестит клеть сырую,
Пантеру верой дрессируя,
И вечно делается шаг
От римских цирков к римской церкви,
И мы живем по той же мерке,
Мы, люди катакомб и шахт⁴.

¹ Рембо А. Указ. соч. С. 341.

² Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 161.

³ Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 87.

⁴ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 277.

Когда в предисловии к повести Лонга «Дафнис и Хлоя» Д. Мережковский фиксирует ассоциирующуюся с современностью утонченность угасающих культур, он по сути дела предвосхищает Шпенглера. Повторение одних и тех же процессов в истории и, в частности, переход от культуры к цивилизации, произошедший, по мнению Шпенглера, в поздней античности и реальный в Новое время на рубеже XIX–XX вв., более всего очевидно, если обращать внимание на интенсивные процессы урбанизации. Мережковский утверждает, что болезненная утонченность и в поздней Эллады, и в современном мире выражает дух больших городов, для которого характерны отрицание условностей культуры и бегство к природе. Вообще многие считают символизм на рубеже XIX–XX вв. порождением интенсивной жизни больших городов, в которых угасает вера. Но в русских городах рубежа XIX–XX вв. угасает и то, что ранее определяло все русское искусство, — связь с ценностями земледельческой цивилизации («Торжество капитализма получило свое решительное выражение в торжестве города, победа которого знаменовала полный разрыв со старой крестьянской Русью и с прежней крестьянской идеологией, под властью которой была до сих пор вся наша прогрессивная литература»¹). На этой почве рождается нигилизм, носителями которого первоначально воспринимали и символисты. Так, И. Анненский пишет:

Символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется и он растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее. Символы рождаются там, где еще нет мифов, но где уже нет веры. Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревожной биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского morga, и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея².

Когда М. Нордау говорил о вырождении человечества, что, по его мнению, можно иллюстрировать новыми направлениями в искусстве, в том числе символизмом, в качестве одного из главных факторов художественной патологии он называет городской ритм жизни и вообще городскую культуру³. И сами символисты не обходят тему города. Несмотря на некоторые оптимистические нотки в

¹ Юшкевич П. Новые веяния (Очерки религиозных исканий). СПб., 1910. С. 12.

² Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 2. С. 3.

³ Нордау М. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 2. С. 46.

восприятию города, в них можно фиксировать его демонизацию. Такое восприятие города характерно еще для Рембо, для которого город предстает гигантским символом отчуждения, прежде всего, воплощенным в бюрократии («Норвежский Навуходоносор повелел возвести лестницы министерств; клерки, которых я видел, давно затмили гордыней брахматон, и я трепетал при виде строительных подрядчиков и хранителей колоссов»¹). Отношение русских символистов к городу двойится: он и притягивает, как в стихотворении В. Брюсова 1898 г.,

Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие...²

и пугает, как в другом его стихотворении 1900 г.:

В городе я — как в могиле.
.....
Здания — хищные звери
С сотней несытых утроб!
Страшны закрытые двери:
Каждая комната — гроб!³

Согласно Анненскому, первым поэтом современного города был Ш. Бодлер. Когда К. Бальмонт клянется Бодлеру в любви, он, между прочим, выделяет у него в качестве основного мотива и этот открытый французским поэтом новый урбанизм:

Познавший таинства мистических ядов,
Понявший образность гигантских городов,
Поток бурлящийся, рожденный царством льдов⁴.

У А. Блока есть посвященный городу специальный цикл. Поэт демонизирует не только отдельные фигуры, но и город в целом:

Оловянные кровли —
Всем безумным приют.
В этот город торговли
Небеса не сойдут⁵.

¹ Рембо А. Указ. соч. С. 259.

² Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 171.

³ Там же. С. 177.

⁴ Бальмонт К. Стозвучные песни. Сочинения. Ярославль, 1990. С. 47.

⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 148.

Или:

Улица, улица...
Тени беззвучно спешащих
Тело продать,
И забвенью купить,
И опять погрузиться
В сонное озеро города — зимнего холода...¹

Вообще порождающей средой символов следует считать именно город. Тень города лежит на поэзии не только Верлена и Рембо, но и «скифов» с их любовью к простору — Бальмонта и Брюсова. Как пишет Анненский, «на нашем лиризме отражается усложняющаяся жизнь большого города. В результате более быстрого темпа этой жизни и других условий недавнего времени — современная лирика кажется иногда или неврастеничной или угнетенной»². Среди поэтических кумиров символистов — Э. Верхарн. Оценивая его творчество, Брюсов утверждает, что в его поэзии ощущается печать города, каким он стал к рубежу XIX—XX вв., города, залитого электрическим светом, изборозжденного трамваями и автомобилями, с небом, застланным паутиной телеграфных и телефонных проводов, с дымными вокзалами по окраинам. В силу отражения в поэзии Верхарна городской жизни поэт предстает первым футуристом.

Из его стихов поднялись тридцатизэтажные небоскребы, подпирающие небо фабричные трубы, лопасти и колеса могучих машин; из его стихов раздалось гудение паровозов, свист трансокеанских пароходов, жужжание аэропланов пропеллеров. Эти звуки смешались в его поэзии с фабричными гудками, со звоном золота в банкирских счетах, с громовыми речами агитаторов на митингах, с тихими жалобами бедняков, замерзающих на больших дорогах, ведущих в «город со шупальцами»³.

В то же время, по мнению Брюсова, созвучность поэзии Верхарна футуризму чисто внешняя («Что в футуристической поэзии остается неоформленным хаосом, то в поэзии Верхарна приведено в систему; что для футуристов — только мертвые вещи, приманчивые своей новизной, то для Верхарна — звенья в длинном ряду дру-

¹ Блок А. Указ. соч. С. 162.

² Анненский И. Указ. соч. С. 29.

³ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 415.

гих, образующих прочную цепь от современности к будущему»¹). Популярность Верхарна в России начала XX в. не случайна, ведь и русские поэты стремятся овладеть стихией города. Вот как, например, ощущает Мережковский городской нерв в рифмах поэта-символиста К. Фофанова:

Это — поэт городской, порождение тех самых безнадежных петербургских туманов, из которых вышли полубезумные и таинственные герои Достоевского. За каждым его вдохновением вы чувствуете смутный гул никогда не засыпающей столицы, похожий на бред в сумраке белых ночей, одиночество бедных меблированных комнат, которые доводят всеми покинутых людей до отчаяния, до самоубийства, декорацию грязных улиц Петербурга, которые вдруг, в известный час вечера, при известном оттенке туманной зари, смешанном с голубоватым отблеском электричества, делаются похожими на фантастический и мрачный сон².

Аналогии эпохи декаданса на рубеже XIX—XX вв. начали отыскивать в Древнем Риме, Ренессансе и т.д. В плане проекции настроений рубежа XIX—XX вв. интересны, например, интерпретации поэмы Лонга «Дафнис и Хлоя» Мережковским, картин С. Боттичелли П. Муратовым, творчества Леонардо да Винчи рецензентом сборников «Русские символисты» А. Волынским. В предисловии к повести Лонга «Дафнис и Хлоя» декадентские настроения своей эпохи Мережковский пытается спроецировать на ситуацию, сложившуюся в поздней Элладе. По его мнению, повесть Лонга — продукт поздней, утонченной культуры. Она написана не эллином, а эллинистом, т.е. человеком, «для которого Эллада, веселие, полнота и прелесть языческой жизни, языческого духа, является уже не действительностью, а призраком, не настоящим, а более или менее далеким прошлым, не тем, что есть, а тем, что было и должно быть»³. Настроение упадка Эллады Мережковский превосходно ощущает, поскольку именно эту психологию он воссоздает в своем романе о Флавии Клавдии Юлиане, названном современниками прометеевским именем Отступника. Писатель даже предположил, что, возможно, повесть была создана одним из окружавших Юлиана утонченных литераторов-мечтателей. Но самое главное, Мережковскому хочется провести параллель между упадочной эпохой Юлиана и рубежом XIX—XX вв.

¹ Брюсов В. Указ. соч.

² Мережковский Д. Эстетика и критика. М.; Харьков, 1994. Т. 1. С. 212.

³ Мережковский Д. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XIX—XX. С. 201.

Но для нас, людей XIX в., ожидающих в таинственных сумерках нового, еще неведомого солнца, предчувствующих, что Великий Пан, умерший пятнадцать веков назад, скоро должен воскреснуть, эта вещь, сладкая грусть делает поэму Лонга особенно близкой, понятной и пленительной. Да, они похожи на нас, эти странные, одинокие и утонченные эстеты, риторы, софисты, гностики IV в. Они так же, как мы, люди глубоко раздвоенные, люди прошлого и будущего — только не настоящего, дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, среди мрака и холода носящие в себе зародыши новой жизни, стоящие на рубеже старого и нового, люди упадка и вместе с тем Возрождения, или, говоря современным, общепринятым и все-таки почти никому непонятным языком, это — в одно и то же время и декаденты, т.е. гибнущие, доводящие утонченность дряхлого мира до болезни, до безумия, до безвкусыя, и символисты, т.е. возрождающиеся, предрекающие знамениями и образами то, что еще нельзя сказать словами, потому что оно еще не наступило, а только веет и чувствуется, — пришествие нового мира¹.

Характеризуя атмосферу поэмы Лонга, Мережковский употребляет выражение «то, что еще нельзя сказать словами». По сути дела это уже формула символизма как художественного направления рубежа XIX—XX вв. В повести Лонга Мережковский находит удивительное сочетание порочного с целомудренным, болезненно-утонченного, т.е. декадентского, с наивным и чистым. Писатель проводит также параллель между атмосферой повести и детско-наивными картинами ранних кватрочентистов и, в частности, Боттичелли.

В его *Prima Vera* так же, как в «Дафнисе и Хлое», невинная игра любви и величайшее целомудрие граничат с опасным и утонченным соблазном. Что может быть чище и девственнее грациозных пляшущих нимф, обвитых воздушными туниками, или пастушков, не знающих даже имени любви? Но вы невольно чувствуете, что если герои еще и не знают любви, то поэт уже слишком хорошо, слишком безнадежно познал, что такое любовь. Быть может, нет книги более сладострастной, чем «Дафнис и Хлоя», так же как нет картины более сладострастной, чем рождающаяся из моря Венера Боттичелли. А между тем, и здесь и там — какая весенняя непорочная свежесть, какое незнание греха, какое детское, непобедимое целомудрие! Но пастушеские, неопытные игры в любовь у Лонгуса, грустные, как будто заплаканные очи таинственной средневековой Афродиты у Боттичелли — более обольстительны, чем грубая, здоровая и откровенная нагота Тициана и Рубенса, чем буржуазная, добродетельная чувственность Ариосто и Боккаччо. Как будто поэт IV в. и живописец XV — утонченные демоны-обольстители, предлагающие нам вкушать от запретного плода новой красоты, нового греха, соблазняют нас, сами оставаясь невинны-

¹ Мережковский Д. Полн. собр. соч. С. 203.

ми, соблазняют нас нехотя и нечаянно. Но иногда спрашиваешь себя с улыбкой: действительно ли эти символисты — художники весенних, целомудренных игр так невинны и простодушны, как желают показаться? Быть может, они и сами уже отравлены ядом, которым хотят отравить наше сердце?¹

Наконец, *fin de siècle* в этот период ассоциируется не только с поздней античностью, но и с Ренессансом. В последнем некоторые улавливали двойственность, но прежде всего упадок, которого не ощущали до этого времени и который был открыт, когда декаданс рубежа XIX—XX вв. оказался реальностью. Так, Мережковский находит декадентское не только в эпоху Юлиана Отступника, но и в эпоху Ренессанса, когда, собственно, возрождение оказывалось оборотной стороной упадка. По мнению Мережковского, Возрождению XVI в. на Западе предшествовала слишком ранняя, а потому и неудавшаяся попытка Возрождения. Ее смысл составляла попытка гармонического слияния древнего олимпийского, т.е. языческого, и нового галилейского, т.е. христианского, начал. Поэтому упадок сопровождает и Возрождение XVI в.

Аналогии с рубежом XIX—XX вв. мы находим и в искусствоведческих трактатах того времени. Так, Муратов поражается, как много сходства между эпохой и образами Боттичелли, с одной стороны, и началом XX в. — с другой. Собственно, именно тогда Боттичелли возвращается из небытия и становится одним из самых известных художников. Боттичелли смогли оценить лишь в переходную эпоху и в большей степени потому, что художник тоже творил в переходную эпоху. Триумф западной цивилизации в истории Нового времени способствовал забвению психологии переходных эпох, в том числе в художественных отражениях, поэтому Боттичелли и не привлекал внимание. Однако когда человек попадал в подобную ситуацию, образы забытого художника оказывались способными помочь ему что-то о себе уяснить. Поэтому Муратов пишет:

Иное дело Боттичелли, — он для нас свой, в нем уже живет наша мысль, наше чувство и наше воображение. Его беспокойная душа утратила простую гармонию мира так же, как утратили ее мы. Она так же скиталась бесприютно в тех же надзвездных и холодных пространствах. Он был одним из первых художников нового человеческого сознания, выраженного в словах Паскаля: «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*»².

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С. 205.

² Муратов П. Образы Италии. М., 1911. Т. 1. С. 181.

Образ странника, обнаруживаемый Муратовым в картинах Боттичелли, особенно приятен русскому мыслителю, который соотносит образ художника Ренессанса с искусством начала XX в. «Чертой теперешнего и прежнего интеллектуализма является наклонность к духовному странствию. Наша мысль вечно бродит в далеких и прошлых мирах, скользя бездомной тенью у чужих порогов, у потухших домашних огней, у покинутых алтарей и заброшенных храмов»¹. Муратов воспринимает Боттичелли как художника, предвосхитившего искусство XX в. как искусство катастрофическое. «Он был одним из первых героев нового человечества, обреченного жить под равнодушным небом и на опустошенной земле, усеянной обломками разбитых верований, пророчеств и обещаний. Он первым одиноко встречал утренний туман нового и долгого дня в истории мира под единственным знаменем чистого искусства»².

Мережковский и Муратов не были одиноки в фиксации в Ренессансе упадка. В этом смысле парадоксальным явилось исследование А. Волынского о Леонардо да Винчи. Исследователь утверждал, что Ренессанс имеет две стороны. Это не только блестящая эпоха художественного подъема, но и эпоха идейного упадка. Тезис о Ренессансе как упадке он доказывал, анализируя полотна Леонардо. Так, имея в виду Иоанна Крестителя, Волынский недоумевал: «Какому затмению нужно было подпасть, чтобы Иоанну Крестителю, удалившемуся в пустыню для аскетического подвига и ожидающему, среди своих восторженных галлюцинаций, пришествие нового духовного вождя, придать это женоподобное тело, тело гермафродита»³. Иначе говоря, вместо Иоанна Крестителя на полотне Леонардо оказался изображенным декадент: «Это существо праздное, безвольное, обессиленное чувственными грехами. Если это язычник, то из эпохи упадка. В глазах и в улыбке самоупоение избалованного существа, красота которого носит на себе следы развращающих ласк, тех ласк, которые притупляют нравственную восприимчивость»⁴.

Говоря о тенденции, связанной с соединением в одной фигуре признаков разных полов, чтобы создать новое бисексуальное су-

¹ Муратов П. Указ. соч. С. 181.

² Там же. С. 182.

³ Волынский А. Леонардо да Винчи. Киев, 1909. С. 184.

⁴ Там же. С. 186.

щество, Волюнский пишет: «Искание новой красоты среди брожений языческих и христианских элементов внесло в искусство образ гермафродита с его зыбким, двусмысленным очарованием, с пряною и сладострастною притягательностью и исключительными психологическими настроениями, едва уловимыми сквозь томную улыбку вакхического опьянения и утомления»¹. Имея в виду изображенные Леонардо образы Иоанна Крестителя и Вакха, упадок Ренессанса Волюнский соотносит с упадком рубежа XIX–XX вв.: «И они живут, эти образы, проходя незамеченными и непонятыми чрез эпохи здоровых культурных течений, чтобы воскреснуть в прежнем обаянии в эпохи нового упадка и нового разврата»².

Однако параллель проводилась прежде всего с античностью и, в частности, с поздней античностью. Так, задолго до Шпенглера Мережковский обратил внимание на декаданс в Древнем Риме. Выражением его явился отрыв искусства от религии и возникновение чистого эстетизма, когда изображения уже ничего не говоривших богов собирали в пантеоны, музеи и дворцы и относились к ним как к предметам роскоши и наслаждения. Отрываясь от религии, искусство само уподоблялось религии и воспринималось по принципу религии. Эти изменения в мировосприятии римлянина Мережковский считал «предзнаменованием римского упадка, вырождения, декадентства»³.

Декадент рубежа XIX–XX вв.: воскрешение повторяющегося в истории образа денди

На рубеже XIX–XX вв. исторические ретроспекции, помогающие объяснить современность, появлялись и в том случае, когда современники стремились осознать возникающий в среде декадентов непривычный образ поэта и вообще художника. Такой образ, как и все в символизме, впервые был создан в среде новых французских поэтов. Если иметь в виду Ш. Бодлера как предтечу символизма, такой образ им осознавался и даже бо-

¹ Волюнский А. Указ. соч. С. 255.

² Там же.

³ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 137.

лее — сознательно конструировался. Он был заимствован тиражировавшими его русскими символистами, не перестававшими клясться в своей любви к Бодлеру. У Бодлера новый образ художника представлен денди, что подтверждает мысль, согласно которой символизм воскрешает не только темы и образы романтизма, но и возвращает к образу художника, обратившему на себя внимание в романтизме.

Как известно, для Бодлера денди — идеал личности. Причастность Бодлера к романтизму проявилась в воскрешении им образа денди. В своих статьях поэт постоянно рассуждает о денди, доказывая, например, что было бы неверно отождествлять дендизм с преувеличенным пристрастием к нарядам и внешней элегантности. Эти атрибуты — лишь внешнее выражение аристократического превосходства духа. То, что выделяет денди среди всех остальных, — это его способность культивировать в себе утонченность, размышлять и чувствовать. Денди не может себе позволить быть вульгарным. Дендизм граничит со спиритуализмом и стоицизмом.

Что же это за страсть, которая, став доктриной, снискала таких властных последователей, что это за неписаное установление, породившее столь надменную касту? Прежде всего это непреодолимое тяготение к оригинальности, доводящее человека до крайнего предела принятых условностей. Это нечто вроде культа собственной личности, способного возобладать над стремлением обрести счастье в другом, например в женщине, возобладать даже над тем, что именуется иллюзией¹.

Разумеется, Бодлер рассуждает о том, какие факторы вызвали к жизни эту «надменную касту» или субкультуру: «Как бы ни назывались эти люди — щеголями, франтами, светскими львами или денди, — все они сходны по своей сути. Все причастны к протесту и бунту; все воплощают в себе наилучшую сторону человеческой гордости — очень редкую в наши дни потребность сражаться с пошлостью и искоренять ее. В этом источник кастового высокомерия денди, вызывающего даже в своей холодности»². Бодлер подчеркивал, что дендизм является порождением переходной эпохи, и такой эпохой для него предстал XIX в.

Дендизм появляется преимущественно в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной ат-

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 304.

² Там же. С. 305.

мосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм — последний взлет героики на фоне всеобщего упадка¹.

Для характеристики переживаемой ситуации Бодлер находит точное словосочетание — «переходная эпоха». Именно так свою эпоху рассматривали и русские символисты. Достаточно вчитаться хотя бы в строки Мережковского, когда, фиксируя то, что символистов разъединяет с классиками XIX в. и что объединяет с ними, он говорит о двух мирах, между которыми оказалась бездна:

Современное поколение имело несчастье родиться между этими двумя мирами, перед этой бездной. Вот чем объясняются его слабость, болезненная тревога, жадное искание новых идеалов и какая-то роковая бесплодность всех усилий. Лучшая молодость и свежесть таланта уходят не на живое творчество, а на внутреннюю ломку и борьбу с прошлым, на переход через бездну к тому краю, к тому берегу, к пределам свободного божественного идеализма. Сколько людей погибает в этом переходе или окончательно теряет силы².

В этих строках Мережковский как поклонник Ф. Ницше воспроизводит тезис трактата о Заратустре, в котором также проводится граница между старым миром и новым. Заратустра утверждает, что человек — это натянутый над пропастью канат. «Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка. В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель»³.

Многие пишущие о символизме и сами символисты относятся к своей эпохе как к переходной. Однако они по-разному представляют смысл перехода и соответственно смысл того берега, по направлению к которому начинается движение. Так, В. Иванов без устали повторял, что речь идет о переходе от эпохи индивидуалистской к соборной, или коллективистской. Исходя из этой соборной или планетарной цели, он оценивал все, что касается

¹ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 305.

² Мережковский Д. Эстетика и критика. С. 225.

³ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 9.

формы и поэтики символизма. Так, само понятие символа он рассматривает лишь в соотнесенности с мифом, а миф для него оказывается актуальным лишь постольку, поскольку позволяет возродить общенародные, соборные формы сознания. По Иванову, поэзия возвращается к своей первоначальной форме — мифотворчеству, а последнее — единственное сильное средство возродить на фоне обозначившегося крайнего индивидуализма коллективное мирозерцание. Собственно, такая точка зрения не противоречит и Бодлеру, который оценивал крайний индивидуализм эпохи как болезнь и писал, что всеобщий разброд и неограниченная свобода каждого, распыленность усилий и раздробленность воли привели к всеобщему творческому оскудению («Несколько дарований, оригинальных в своей страдальческой возвышенности, не в силах противостоять суетливому муравейнику посредственностей. Мелкие претензии индивида поглотили коллективную самобытность»¹). Конечно, констатируя негативные последствия крайнего индивидуализма своего времени, Бодлер был далек от утопии возрождения соборного творчества, предложенной русскими символистами. Но в их сознании такая утопия должна была возродиться, ведь речь идет о самобытной ментальности русских, для которой коллективные, соборные ценности имеют особую притягательность. По мнению Иванова, для возрождения в России соборного мирозерцания создалась благоприятная ситуация, а именно, «разложение того плотного, непроницаемого, нерасчлененного сгустка жизненной энергии, который называл себя “я” и “цельной личностью” в героическую пору непосредственного индивидуализма»².

В соответствии с этой идеей Иванов мыслит интерпретацию символа в социологических категориях. Творчество символиста он представляет бессознательным погружением в стихию фольклора и мифа, а символ — переживанием забытого и утерянного достояния народной души. «Истинный символизм должен примирить поэта и чернь в большом, всенародном искусстве. Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного

¹ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 126.

² Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 91.

и вселенского»¹. Как мы убеждаемся, несмотря на некоторое сходство в констатации основного противоречия эпохи подобное видение будущего культуры не соответствует аристократическо-индивидуалистическому пониманию символизма как дендизма, что присуще Бодлеру. Очевидно, при интерпретации символизма на русской почве проявляет активность отечественная ментальность. Тем не менее первоначально ассимиляция в России символизма в его западных формах не противоречит ауре поэта как денди. Русские поэты-символисты тоже исходят из этого видения творца.

Итак, возрождающийся на рубеже XIX–XX вв. дендизм накладывает печать на рецепцию поэта, на его облик, поведение, ауру, образ. В этом воскрешении дендизма проявляется возрождение романтизма, поскольку на рубеже XVIII–XIX вв. именно романтизм был фоном возникновения дендизма. При этом дендизм в мировой истории даже в романтическую эпоху не был совершенно новым явлением. То же констатировал и Бодлер, утверждая, что этот институт известен с древности. По его мнению, Цезарь, Катилина и Алкивиад были денди². Так мы снова обнаруживаем параллель между разными эпохами декаданса в истории. Однако, отмечал Бодлер, дендизм прежде всего — выражение упадка. Поэтому там, где в истории имеет место упадок, возникает институт дендизма. Поводом для дискуссий подобного рода послужила изданная в России в 1914 г. книга Ж. Барбэ д’Оревилю «Дендизм и Джордж Брэммель». В том же году журнал «Аполлон» напечатал на книгу рецензию³. Соображения об истории дендизма вплоть до рубежа XIX–XX вв. можно обнаружить у представителей символизма и, в частности, у А. Блока. Поэт прослеживал историю дендизма на русской почве, связывая последнюю его вспышку с символизмом.

Его (дендизма. — *Н.Х.*) попирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Брэммелях, вдруг вспыхивая и опалия крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн «антимещанства»; да, оно попало кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезности»; но, попав кое-что там, перекинулось за недозволенную черту. У нас от «москвича в гарольдовом плаще» оно потянулось

¹ Иванов В. Указ. соч. С. 142.

² Бодлер Ш. Указ. соч. С. 303.

³ Ст. А. Несколько размышлений о дендизме и Барбэ д’Оревилю // Аполлон. 1914. № 67.

подсушивать корни, превращая столетние клены и дубы дворянских парков в трухлявую дряблую древесину бюрократии. Дунул ветер, и там, где торчала бюрократия, ныне — груды мусора, щепы валежника. Но огонь не унимается, он идет дальше и начинает подсушивать корни нашей молодежи. А ведь в рабочей среде и в среде крестьянской тоже попадают уже свои молодые денди¹.

В живучести дендизма, в том числе на русской почве, решающим оказывается неприятие активизировавшегося в XIX в. мещанства.

Символизм как яркое выражение эпохи упадка, с которым он ассоциировался в сознании современников, не мог не подхватить образ денди и актуализировать его в культуре. Немаловажным обстоятельством в актуализации картины мира, свойственной дендизму, выступает андрогинизм, идея которого также актуализируется в эпохи упадка². Применительно к рубежу XIX—XX вв. эту тему специально обсуждал Н. Бердяев. Обосновывая мысль о рубеже XIX—XX вв. как о творческой эпохе, Бердяев говорит, что этому периоду, как и всякой творческой эпохе в мировой истории, присущ культ андрогина³. Не случайно в начале XX в. в России художественная элита так шумно обсуждала переведенную тогда книгу О. Вейнингера⁴.

По мнению Бердяева, утвердившаяся в истории культуры половая дифференциация бессильна окончательно уничтожить «коренную, исконную бисексуальность, андрогиничность человека»⁵, которая активизируется в эпохи упадка. Так, по Бердяеву, границы между мужским и женским стираются и на рубеже XIX—XX вв. «Никогда еще не были так распространены всякие уклоны от “естественного”, рождающего пола, никогда не было такого ощущения и осознания бисексуальности человека»⁶.

Некоторые представители символизма, в том числе и активно выступающие как критики, улавливали в символизме утонченную и андрогинную психику⁷. Касаясь вопроса о новом понимании

¹ Блок А. Русские денди. Записки мечтателей // Петербург. 1919. № 1. С. 136.

² Хренов Н. От бентамитов к денди. Англomania — социально-психологический и исторический феномен // Мир психологии. 2000. № 2.

³ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 420.

⁴ Вейнингер О. Пол и характер. М., 1992.

⁵ Бердяев Н. Указ. соч. С. 403.

⁶ Там же. С. 415.

⁷ Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 306.

свободы в области морали, современный исследователь русского символизма приоткрывает завесу над этим деликатным вопросом применительно к кружку, связанному с журналом «Мир искусства»¹. В этом смысле показательна также опубликованная в журнале «Аполлон» за 1909 г. статья И. Анненского, в которой он пишет о размытии в символизме мужского и женского начал, о намечающемся взаимопроникновении этих двух начал в образе лирического героя. В связи с этим мы находим у него любопытные суждения по поводу Блока:

Не только настоящий, природный символист, но он и сам — символ. Напечатанные на карт-постелях черты являют нам изящного Андрогина, а голос кокетливо, намеренно бесстрастный, белый, таит, конечно, самые нежные и самые чуткие модуляции. Маска Андрогина — но под ней в самой поэзии ярко выраженный мужской тип любви, любви, которая умеет и обманно пленить и, когда надо, когда того хочет женщина, осилить, и весело оплодотворить².

Таким образом, возвращаясь к романтизму и подхватывая его мотивы, символисты на рубеже XIX—XX вв. снова вызывают к жизни образ денди. Перечисляя образы символизма, один из самых интересных современных исследователей символизма А. Ханзен-Леве называет наравне с развратником, Люцифером, соблазнителем, демоном, вампиром, Антихристом также денди³ как фигуру в нравственном отношении двусмысленную. В этом суждении можно фиксировать и еще один признак упадка, а именно: обособление эстетического от религиозного, с одной стороны, и от нравственного — с другой. Иначе говоря, речь идет об имеющей место на рубеже веков эмансипации эстетического. Нечто аналогичное В. Брюсов находил в древних культурах, фиксируя трансформацию в Древнем Крите сакрального ритуала жертвоприношения быка в цирковое развлекательное зрелище («Такая эволюция вполне в духе всей истории минойской культуры, в которой мы видим постепенное исчезновение всего не только жестокого и сурового, но даже просто мужественного, в том числе войны, замененной откупом, и охоты, превращенной в безопасные parties de plaisir»⁴).

¹ Пайман А. Указ. соч. С. 94.

² Анненский И. О современном лиризме. С. 7.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб., 1999. С. 59.

⁴ Брюсов В. Указ. соч. Т. 7. С. 348.

Кризис сакральных ценностей на рубеже XIX–XX вв., может быть, всего более характеризует атмосферу упадка. Касаясь этого времени, Бердяев подчеркивает стремление символистов к утверждению самодовлеющей роли эстетического: «Религия эстетизма — вот к чему приходит декадентство, вот чем утешает себя»¹. С этим утверждением не приходится спорить, поскольку рубеж XIX–XX вв. представляет пик культуры чувственного типа, для которой, как известно, характерны разложение сакрального и исчезновение сверхчувственного. В какой-то степени увлечение символистами дендизмом подтверждает разворачивание аналогичных процессов в русской культуре. В еще большей степени это разворачивание иллюстрирует культурный контекст творчества символистов. Что касается самих символистов, то здесь все гораздо сложнее. Наша цель — показать, что символизм — первое явление, свидетельствующее о начавшемся сопротивлении разворачивающейся культуре чувственного типа, а следовательно, и о ее кризисе. Значение символизма заключается в том, что он пророчесствует начало новой культурной эпохи, в которой нарастает интерес к сверхчувственному.

От декаданса к символизму: маргинализм нового художественного направления

Касаясь рубежа XIX–XX вв. и, в частности, творчества символистов, мы соотносили их с эпохой, понимаемой как упадок или, если использовать терминологию того времени, декаданс. Однако выражая пафос декаданса, символисты оказались сложнее. Смысл их творчества открывается по мере того, как происходит осознание разворачивающихся на протяжении всего XX в. культурных процессов.

По утверждению И. Анненского, впервые декадентами новых поэтов назвал в 1885 г. П. Бурд в газете «Le Temps». Ж. Мореас написал в газете «XIX siècle», что если уж так необходима этикетка, то будет справедливее всего новых стихотворцев назвать символистами². Таким образом, речь идет об употреблении понятий «декадент» и «символист» как синонимов. Однако Анненский пытается дать содержательное опре-

¹ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. 1907. № 6. С. 120.

² Анненский И. О современном лиризме. С. 20.

деление декадентства и, в частности, декадентства в поэзии: «Поэтическим декадентством можно назвать введение в общий литературный обиход разнообразных изощрений в технике стихотворства, которые не имеют ближайшего отношения к целям поэзии, т.е. намеренно внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание»¹.

Андрей Белый дает логическое объяснение того, почему дух музыки пронизывает все современное искусство, а всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки. В данном случае символизм — не исключение.

С приближением пространственных форм искусства к временной растет значение причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требование причинности от пространственных образов уже намекает нам на связь их с музыкой; не будь музыки, необходимо связанной с временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. Забегая вперед, скажем, что всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку как чистое движение².

Эта отчеканенная формула символистской поэзии оказалась возможной не сразу. Первоначально она открывалась интуитивно и именно в недрах поэзии. В данном случае символизм предстает уже не мирозерцанием, причем маргинального плана, хотя и претендующего на универсальность, а всего лишь формальным признаком новой поэзии. Когда мэтр русского символизма В. Брюсов говорит об отношении символизма к декадентству, он тоже сводит символизм к сумме формальных поэтических приемов, в частности к способности выражать мысли намеками. Так, в предисловии к первому выпуску «Русских символистов», куда были включены и его собственные стихи с часто упоминаемым именем Верлена, Брюсов писал:

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что символистская поэзия имеет свой *raison d'être*. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения. Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновен-

¹ Анненский И. Указ. соч. С. 20.

² Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 93.

ные тропы и фигуры вовсе не составляют необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство могут сливаться, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известные настроения¹.

Таким образом, очевидна узкая трактовка символизма, т.е. трактовка, исчерпываемая некоторыми признаками его поэтики.

Поскольку эстетика символизма возникает не сразу, а в процессе становления во времени, пусть и непродолжительном, не лишним будет отметить наличие двух поколений в символизме — первого (1890—1900) и второго (1900—1910)². Можно говорить и о предсимволистах. В русской культуре предсимволизм представлен Фетом, Тютчевым, Апухтиным, Голенищевым-Кутузовым; не лишним было бы здесь упомянуть и В. Соловьева, хотя его рецензии на первые опыты символистской поэзии были резко отрицательными. В частности, великий философ не смог рассмотреть в начинающем поэте Брюсове будущего большого поэта³. Ранний символизм представлен творчеством Мережковского, Минского, Фофанова, Случевского и др. Причем их творчество — лишь высшее проявление массового движения, актуализировавшегося в это время в России интереса к поэзии, и преобладанию интереса к поэзии над интересом к прозе. П. Перцов писал: «Стихи всех размеров и даже вовсе без размера затопляют собою все ящики, корзины и печи редакции... Все возможные и невозможные рифмы непрерывно звенят в редакционном воздухе и образуют собою одну сплошную симфонию или, точнее, какофонию»⁴. Не случайно, наблюдая за первыми опытами символистов, Соловьев отмечал: «Порода существ, имеющихся русскими символистами, имеет главным своим признаком чрезвычайную быстроту размножения»⁵.

Латентный период символизма, падающий на 1890-е гг., связан с именами Брюсова, Бальмонта, З. Гиппиус, Соловьева, А. Добролюбова, Анненского, Мережковского, Ф. Сологуба, Н. Минского, К. Фофанова, К. Случевского, И. Коневского и др. В 1900-е гг. расцвело творчество Иванова, Белого, Блока, С. Городецкого,

¹ Русские символисты. М., 1894. Вып. 1—2. С. 3.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. С. 13.

³ Соловьев В. Русские символисты // В. Соловьев. Литературная критика. М., 1990. С. 144.

⁴ Перцов П. Письма о поэзии. СПб., 1895. С. 26.

⁵ Соловьев В. Указ. соч. С. 147.

М. Волошина и др. Несмотря на множество ярких индивидуально-стей и даже различия в поколениях, символизм представляет собой однородную группу, или субкультуру, которую Иванов назвал даже «специфической художественной сектой»¹. М. Нордау, раз-облачая новые художественные направления *fin de siècle*, также го-ворит об объединении новых художников в своеобразные секты². В самом деле, применительно к символистам можно говорить не об отдельных ярких индивидуальностях, а о специфической среде. Об этом свидетельствуют мистификации Брюсова, печатавшего свои стихи под многочисленными псевдонимами. В этом, отмеча-ет Н. Гудзий, он как вождь нового направления был заинтересован — надо было внушить читателю, что символизм — дело не двух или трех поэтов-маргиналов («Кроме того, литературная многоли-кость Брюсова, думается, вызывалась и желанием показать, что молодая поэтическая школа представлена значительным количе-ством имен, что она не каприз двух-трех выдумщиков, а именно школа, литературное течение, сгруппировавшее вокруг себя до-статочное количество адептов»³).

Когда речь идет о символизме, то нужно иметь в виду не только поэтов, но и их единомышленников-читателей, которые тоже упражнялись в стихотворстве и переводили западных символи-стов. Так, Гудзий сообщает о штабс-капитане Глаголеве из дале-кой глуши, а именно из города Мерве Закаспийской области, пе-реводившего Верлена, Метерлинка, Мореаса и запрашивающего Брюсова о возможности публикации его переводов⁴. Говорить о символистах как общности позволяет прежде всего сходство основных тем и образов у разных художников, примыкающих к этому направлению. Современный исследователь даже настаивает на необходимости обнаружения в символизме единого гипертек-ста или интертекста. По его мнению, символистские тексты фигу-рируют как сообщения в определенном горизонте интерпретации. Так, для раннего символизма характерна такая замкнутость, что «отдельные произведения представителей этой модели и впрямь как бы взаимозаменяемы и возникает впечатление, что мы имеем

¹ Иванов В. Родное и вселенское. С. 91.

² Нордау М. Указ. соч. Т. 2. С. 42.

³ Гудзий Н. Из истории раннего русского символизма // Искусство. 1927. Т. 3. Кн. 4. С. 188.

⁴ Там же. С. 217.

дело с одним единственным текстом, созданным множеством различных авторов»¹.

В какой-то степени на рубеже XIX—XX вв. и в самом деле возникает ситуация, напоминающая рубеж XVIII—XIX вв., когда в культуре появилась общность романтиков, противопоставившая себя пошлости окружающего мира. Х. Зедльмайр пишет, что многие проявления искусства не только рубежа XIX—XX вв., но и всего XX в. сохраняют связь с романтизмом² и даже что «искусство XX в. продолжает линию романтизма»³. В самом деле, уже одно то, что XX в. извлечет из XVIII в. и впервые сделает понятным Гёльдерлина или обнаружит у Арнима экспрессионизм и сюрреализм⁴, свидетельствует о многом.

Относясь к декадентству серьезно и оценивая его как болезнь духа, Н. Бердяев называет его неоромантизмом за то, что в нем получает выражение потеря ощущения и сознания реальности, что в нем нет реальности бытия, а только тоска по нему⁵. В литературе начала XX в., когда символизм уже достаточно определился и утвердился, писали о возрождении романтизма или неоромантизме.

В этом отношении типичны позиции П. Сакулина, Ф. Степуна и Л. Гуревич. «С 1890-х годов начинает развиваться особое литературное движение, получившее названия: “декадентства”, “символизма”, “модернизма”. Движение это, представляющее близкую параллель тому, что совершалось на Западе, продолжает существовать и до сих пор, и современные ученые обнаруживают тенденцию подводить его под общее понятие “неоромантизма”⁶. Причем Сакулин пишет о неоромантизме не только в отечественных формах, утверждая, что романтизм улавливается в музыке (Вагнер), в философии (Ницше), в театре (Ибсен, Метерлинк, Гамсун). Он указывал, что русские символисты испытали влияние не только Бодлера, Верлена, Метерлинка, По и Ницше, но и немецкого романтизма начала XIX в. Им констатировалась, например, особая любовь русских поэтов к Новалису. «Через сто лет после иенского романтизма у нас родились поэты, более конге-

¹ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 17.

² Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 163.

³ Там же. С. 172.

⁴ Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 313.

⁵ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. 1907. № 6. С. 115.

⁶ Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы. Петроград, 1915. № 3. С. 148.

||| нияльные с немецкими романтиками типа Новалиса, чем наши романтики 1820–1830-х гг.»¹.

Констатируя исключительное влияние немецкого романтизма на русскую культуру XIX в., недостаточно в России осознанное, Степун это же замечание делает и в адрес русского символизма: «Современный русский символизм также не осознал или, по меньшей мере, не в достаточной мере осознал свое родство с немецким романтизмом. Так, постоянно цитируя “Correspondences” Бодлера, у нас мало вспоминали о Correspondences Тика, многократно утверждавшего, что можно выражать мысли звуками и музыку мыслями и словами»². Отзываясь на исследование В. Жирмунского о немецком романтизме, Л. Гуревич пишет: «И не подлежит сомнению, что явления раннего немецкого романтизма представляют совершенно исключительную родственность тому, что переживалось нами в литературе на пороге XX столетия под именем символизма»³. Критик справедливо говорит о недальновидности тех, кто ведет родословную русских символистов от французских поэтов, в частности от бодлеровских «Соответствий». По мнению Гуревич, знакомство с символистами позволяет понять, что в историю они уже однажды приходили, и их называли романтиками.

||| ...Прообраз наших собственных переживаний смотрит на нас из далекого прошлого; то одного, то другого из наших современников невольно называем мы по именам по мере того, как оживают перед нами различные мотивы из творчества романтиков, ибо и они, романтики, — сложные и тонкие, полные противоречий натуры, «современные люди, искушенные всем ядом индивидуализма». То, что испытывали и испытываем мы, то и они испытали»⁴.

Касаясь символизма, мы ставим вопрос о более широком понимании интертекстуальности, чем это подчас делается, когда констатируется родство лишь русских и французских символистов. Значение русского символизма невозможно свести к интертекстуальности, т.е. выявлению в нем родственных предшествующим течениям и стилям в искусстве мотивов и образов. Русский символизм хочется понять в общем контексте динамики культуры,

¹ Сакулин П. Указ. соч. С. 152.

² Степун Ф. В. Жирмунский Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1913. С. 186.

³ Гуревич Л. Немецкий романтизм и символизм нашего времени // Русская мысль. 1914. № 4. С. 102.

⁴ Там же. С. 104.

в которой особую ценность приобретают элементы, казалось бы, архаические и вполне традиционные. Отнесения символистов к романтикам и объяснения генезиса символизма как бунта против мещанства и пошлости недостаточно.

Для понимания причин появления романтизма обратимся к критикам, встретившим новое течение, что называется, в штыки. По словам одного из влиятельных критиков конца XIX в. Н. Михайловского, декадентство в его французском и не только французском варианте «отвечает некоторыми своими сторонами на действительную и, может быть, важнейшую верховную потребность человеческого духа, каковая потребность существовала, однако, всегда»¹ и это потребность — реакция против натурализма и «протоколизма», которые так очевидны, например, у Э. Золя. Однако проблема оказывается еще глубже. Декадентство — это реакция на распространяющийся на Западе позитивизм. Декаденты противопоставили натурализму и позитивизму символы и мистику. Но в данном случае речь идет о французском варианте декадентства или символизма. Можно ли появление русских символистов объяснить оппозицией натурализму и позитивизму? Ведь последнее в русской культуре не имели того распространения, которое они имели на Западе. Стало быть, символизм, замечает Михайловский, не имеет в русской культуре основы и, следовательно, невозможен. Такова оценка нового движения, которое консервативное сознание оценивает как нигилизм. Однако Михайловский зря противопоставлял символизм натурализму. Связь здесь существует: символизм возникает на основе распада натурализма. В этом вопросе Бердяев более точен:

На декадентстве как проклятии лежит печать его происхождения от натурализма: натурализм утончился, разложился, незаметно перешел в свою противоположность. И в грубых линиях натурализма, и в тончайших линиях декадентства одинаково торжествует иллюзионизм и не отражается абсолютное мистическое бытие. Позитивный натурализм и есть корень всякого иллюзионизма и антиреализма. От корня этого декаденты с трудом отрываются, и все они смешиваются с мистикой. Рафинированные и красивые цветы, выросшие на том же корне².

Естественно, что оппозиция символистов по отношению к позитивизму спровоцировала агрессию позитивистов, в том числе

¹ Михайловский Н. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 1. С. 57.

² Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. С. 116.

тех, кто писал об искусстве, в частности Нордау, выступившего в 1893 г. с книгой «Вырождение». Вообще Нордау был не столько против символистов, сколько против декадентов за их уклонение от нормальных вкусов и требований здорового среднего человека и в силу этого заслуживающих быть уподобленными пациентам психиатрической клиники. Книга Нордау была переведена на русский. Объясняя ее успех в России, комментатор говорит, что Нордау выступает против декадентства или поэзии изысканных ощущений, исключительных настроений и оригинальных форм, кажущихся непонятными. Однако расшифровывая смысл декадентства, комментатор отождествляет его с «фокусной поэзией» французских поэтов, которые, как полагал Нордау, «скрывали свою душевную пустоту за мудреными формами и провозгласили новую поэтику, основанную на окраске звуков, на комбинациях звукосочетаний, вызывающих будто бы особые настроения»¹. По сути дела, речь шла именно о символистах, поставивших себя в эпоху демократизации выше толпы, оказавшейся неспособной к пониманию новой поэзии и, более того, нового искусства, поскольку речь шла уже не только о Бодлере и Рембо, но о Метерлинке и Ибсене.

Нордау был последователем Ломброзо, связывающего гения с обязательной патологией. А поскольку речь идет о патологии, то необходимо нейтрализовать гипнотическое воздействие нового искусства, пока оно не привело к всеобщему помрачению умов. Нордау предупреждал:

Дегенератами являются не только преступники, проститутки, анархисты и явные безумцы. К ним нередко принадлежат писатели и художники. Последние обнаруживают те же духовные — а по большей части и физические — признаки, что и упомянутые члены этого антропологического семейства, хотя они и удовлетворяют свои болезненные стремления вместо ножа убийцы или патрона «динамитчика» пером или кистью... Это явление далеко безразличное. Книги и произведения искусства оказывают сильное влияние на массы. Из них всякая эпоха черпает свой идеал нравственности и красоты. Если они бессмысленны и противообщественны, они запутывают и искажают воззрения целого поколения. Поэтому это поколение, особенно впечатлительное, легко увлекающееся всем редким и, по-видимому, новым, юношество, необходимо предостеречь и разъяснить ему истинную природу произведений, вызывающих слепое удивление².

¹ Нордау М. Указ. соч. Т. 12. С. 14.

² Там же. Т. 2. С. 7.

Естественно, что имевший место среди «декадентов», т.е. символистов, культ формы в России вызвал агрессию консервативной части общества. На это столкновение со средой обращает внимание Брюсов: «Когда, в конце 1890-х гг., молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить в русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями, — к этому отнеслись как к преступлению»¹. Возникшая на рубеже XIX—XX вв. оппозиция приводила Брюсова к грустным раздумьям. В частности, он говорит, что в сущности русская поэзия никогда не развивалась свободно. Лишь в эпоху Пушкина общество поверило в поэзию как необходимую деятельность, но в отличие от Запада поэзия здесь становилась делом маргиналов, причем постоянно оказывающихся на подозрении. «Поэты в России всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения»². На рубеже XIX—XX вв. дело обстояло так, что эпоху Пушкина с ее терпимостью к поэзии пришлось возвращать с большими усилиями. В таком видении истории литературы и, в частности, поэзии Брюсов не был одинок. В одной из первых статей, в которых делалась попытка осмыслить символизм как новое направление в русской литературе, Мережковский писал:

Нет, никогда еще в продолжение целого столетия русские писатели не пребывали единодушно вместе. Священный огонь народного сознания, тот разделяющийся пламенный язык, о котором сказано в «Деяниях», ищет избранных, даже на одно мгновение вспыхивает, но тотчас же потухает. Русская жизнь не бережет его. Все эти эфемерные кружки были слишком непрочны, чтобы в них произошло то великое историческое чудо, которое можно назвать сошествием народного духа на литературу. По-видимому, русский писатель примирился со своею участью: до сих пор он живет и умирает в полном одиночестве³.

Оживление в литературе на рубеже XIX—XX вв., связанное с символизмом, далеко не сразу изменяет статус поэта. Он по-прежнему остается маргиналом, аутсайдером. Кризис культуры способствовал автономизации художественно-эстетической сферы,

¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 291.

² Там же. С. 292.

³ Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Д. Мережковский. Эстетика и критика. М.; Харьков, 1994. Т. 1. С. 144.

что возвращает к отчужденности художника-романтика и осознанию им себя аутсайдером и преследуемым.

Однако были и другие причины трудного вхождения символизма в культуру. Анненский справедливо писал об официально-городском характере русской словесности и о безраздельном господстве журнализма во второй половине XIX в. Эти обстоятельства затрудняли утверждение литературного стиля в широком, т.е. культурном, смысле этого слова, а тем более, утонченного литературного стиля, присущего символистам. По словам Анненского, речь идет о «повышенном чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев как об элементе общественного сознания»¹. В результате русская литературная речь застряла между журнальным языком и беспредельностью разных наречий. Стоит ли удивляться, что изощренность в технике стихотворчества, связанная с приближением стиха к музыке, поначалу казалась не просто странной и непривычной, но не имеющей корней в собственной культуре и воспринимающейся исключительно подражанием новейшим течениям западной поэзии. Отсутствие корней в языке порождало трудности закрепления в культуре. В какой-то степени сказанное Анненским было правдой, но далеко не всей.

Прорыв в словесности, а точнее в поэзии, к чистому эстетизму в отечественной культуре время от времени имеет место. На смену утилитарному отношению к литературе приходит отношение к ней как к чистому искусству. Так было в XVIII в. и так было в XIX в. Такой складывалась ситуация и в начале XX в. Доказывая мысль о циклической логике в движении русской литературы, М. Эпштейн улавливал и это «вечное возвращение» к чистому эстетизму². Не случайно символисты найдут своих предшественников и в Тютчеве, и в Фете, и в Пушкине. Однако не стоит связывать русский символизм с чистым эстетизмом. В определенной степени можно утверждать, что такая тенденция реальна, хотя она все больше уступает место расширению художественного и эстетического. Как мы покажем ниже, испытывая воздействие философии Соловьева, символисты ставили перед собой не только эстетические задачи. Как и для Соловьева, образцом нового художника для них был теург, а следовательно, в новом искусстве должно было произойти слияние искусства и религии. По сути речь шла о

¹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 96.

² Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 155.

вспышке сакральности в русской культуре рубежа XIX—XX вв. Отсюда такое внимание в символизме к архаике — вплоть до уподобления поэта жрецу и волхву. («Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта»¹).

В этом суждении звучит также мысль об узости круга посвященных, владеющих тайной проникновения в сверхъестественные сферы. Действительно, когда применительно к символистам мы говорим о вспышке сакральности в секуляризированной культуре, следует иметь в виду лишь элитарную среду и группу. Этой группе новых поэтов, несмотря на их значительную роль в культуре в целом, не удалось стать ядром расширяющейся до всего общества вспышки сакральности. Но это совсем не означает, что общество оказалось готовым к восприятию этого элитарного настроения. Наоборот, параллельно разворачивающейся в узкой среде новой интеллигенции (а символисты — это не только те, кто писал стихи в новом духе, но и их читатели, способные понимать их язык) вспышке сакральности имеют место массовые настроения, связанные с эсхатологическими образами. На исходе символизма это проявится в революционных катастрофах. Правда, эти массовые настроения были лишены изящных форм, усваиваемых символистами на Западе. Они разворачивались во вполне традиционных, даже архаических, а точнее, средневековых, апокалиптических формах².

Но точки соприкосновения между этими кругами — элитарным и массовым все же были. Сами символисты мечтали об этом и сознательно ориентировались на миф и архетип с их общезначимым потенциалом. Это проявлялось и в их особом отношении к театру как массовому искусству, которое они стремились превратить в свою творческую лабораторию. Символисты стремились овладеть законами массовых искусств — театра и кино — именно затем, чтобы иметь возможность преодолеть элитарные формы искусства и вернуть искусство, в том числе театральное, каким оно

¹ Иванов В. Указ. соч. С. 183.

² Хренов Н. Переход как повторяющееся явление в истории культуры: опыт интерпретации // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000. С. 50.

стало к началу XX в., к мистерии. Согласно символистам, например, драма родилась из ритуала жертвоприношения и к этому ритуалу должна была снова вернуться. Имея в виду новые теории драмы, понимаемой как мистерия, Белый писал, что они помогают восстановить забытый смысл драмы: «указывают на то, что драма развилась из жертвоприношения как форма религиозного культа, и пытаются восстановить священнодействие в современной драме»¹. Генезис античной трагедии, происходящей из культа Диониса, превосходно проанализирован Ивановым в исследовании «Дионис и прадионисийство».

В качестве жизнестроительного средства в массовую эпоху символисты мыслили театр. По этому поводу возникали дискуссии, расширяющие круг заинтересованных лиц². Пытаясь вернуться к античной трагедии, символисты многое сделали для воскрешения древних эпох театра. Иванов отозвался весьма скептически о драмах Анненского на античные темы (заодно дал превосходную характеристику декаданса). Например, о драме «Фамира Кифаред» он говорит, что она соткана из древнего мифа и последних снов позднего поколения. Здесь звучит параллель между античностью и рубежом XIX–XX вв.

Анненскому казалось, что он понимает древнего нового человека Еврипида, в котором он усматривал тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе, — личность, освободившую свое индивидуальное сознание и самоопределение от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими, не умеющую выйти наружу из ею же самой захлопнутой наглухо двери своей клетки и либо утвердиться мощно и властно в своем мятеже, либо свободно покориться, как богоборцы и покорствующие Эсхила, или же, наконец, образовать из себя одних из общих и нормальных типов всечеловечности, как герои Софокла... О, он был неспособен ни к покорности религиозной, тайна которой глубоко забылась новою душой, ни к силе и насилию, хотя бы в мечтании только, как Ницше, — и заперся в своем подполье, исподтишка, отражая в нем и горделивую солнечность оглушительного мира и тихое страдание земной связанности обиженных, не облаканных душ³.

В силу этой раздваивающейся, но так и неопределившейся психологии человека рубежа XIX–XX вв. трагедия, о которой так

¹ *Белый Андрей*. Театр и современная драма // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 157.

² Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908.

³ *Иванов В.* О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 19.

много говорили и писали, оказывается невозможной. Несмотря на потребность воспроизведения античных сценических формул, драматург эпохи декаданса неспособен их наполнить героическим содержанием. Это обстоятельство, связанное с воскрешением тем античности, но неспособностью их одухотворить, как раз и проявило суть эпохи декаданса.

Но формуле трагедии в еврипидовском смысле он (Анненский. — *Н.Х.*) был в общем верен, доводя до конечных последствий возможности, намеченные Еврипидом, и как бы лишний раз убеждая нас в том, что эстетико-психологическое явление, известное нам в новейшей Европе под названием *decadence*, есть перерождение исключительно античного наследия и преемства, последний вывод из того, что уже намечалось в своих характерных чертах и формальных признаках с первых времен упадка эллинской религии¹.

В еще большей степени идеал символистов представал в кино. Отсюда столь высокий статус кино в эстетике символизма, причем в то время, когда оно еще не успело стать искусством и вызывало у элиты неприятие. «Синематограф, сохраняя человеку его индивидуальность, приобщает его к общему действу в гораздо большей мере, чем все теоретические постройки к соборному индивидуализму, — писал Белый. — Синематограф — демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова»². В восприятии фильмов городской публикой М. Волошин усматривал воскрешение древних обрядов очищения:

В эстетических потребностях народных масс он (синематограф. — *Н.Х.*) заменит старый театр, точно так же, как в Древнем Риме римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию. Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабль хлыстовских радений, совершается древний экстатический очистительный обряд³.

Тонко чувствующие связь своей поэтики с мировосприятием человека города символисты первыми ощутили роль кино и значение его социальных функций в городской культуре⁴. Хотя прямого смыкания картины мира, актуализирующей в картине мира

¹ Иванов В. О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 19.

² Белый Андрей. Синематограф // Киноведческие записки. 1995. № 28. С. 103.

³ Волошин М. Мысли о театре // Аполлон. № 5. С. 40.

⁴ Хренов Н. Психология города и взаимодействие зрелищ и публики в конце XIX — начале XX века // Художник и публика. Л., 1981.

символистов, и возрождающейся фольклорно-религиозной картины мира в ее массовых проявлениях все же не произошло, тем не менее попытки символистов использовать массовые виды искусства с целью трансляции своих представлений в массы и творчества новой культуры оказались весьма поучительны.

Символистская поэтика: принцип синтеза в действии

Новое мировосприятие в России на рубеже XIX—XX вв. начиналось с группы, или субкультуры, людей, которых первоначально называли декадентами, а затем стали называть символистами. Эта группа, или субкультура, оказалась в оппозиции по отношению к картине мира, что имела место в России на протяжении XIX в. и к рубежу XIX—XX вв. была в кризисе. Распад стабильной картины мира всегда приводит к активной, иногда творчески плодотворной, иногда рискованной ассимиляции элементов других культур, что и свидетельствует о реальности хаоса, упадка, вырождения и кризиса. Русские символисты строили картину мира новой субкультуры с помощью французского символизма. Касаясь первых экспериментов русских символистов, критики, отметившие заимствование ими приемов французских поэтов, удивлялись тому, что на этот раз французская культура породила оригинальное явление, имевшее такой резонанс в мире. «Родина символизма и декадентства, — пишет В. Розанов, — как известно, есть Франция, и здесь, в этой новой “поэзии”, она едва ли не первый раз в своей истории выступила не как истолковательница чужих идей и позывов, но как руководительница и наставница в некотором новом роде “вкусов”»¹. Можно утверждать, что русский символизм явился в какой-то степени подражательным явлением. Однако, как подметил Н. Бердяев, не отрицавший влияния французов на русский символизм, «поэзия символистов выходила за пределы искусства, и это была очень русская мечта»², что отличало русский символизм от французского.

¹ Розанов В. Русские символисты. Вып. 3. 1894—1895//Русский вестник. 1896. № 4. С. 274.

² Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 199.

Очевидно, что не только процессы переходной эпохи, о которой идет речь в связи с символизмом, но и процессы, развертывающиеся в русской культуре на всем ее протяжении, постоянно нуждались в форме. Как уже признано, русская стихия, которую иногда называют дионисийской, исключает форму, не рождает ее изнутри, поэтому получает форму с помощью чужеродных элементов, будь то византизм или позднее европеизм. Особая чувствительность к чужой форме, способность к заимствованию объясняется нелюбовью к законченным, застывшим формам, что, видимо, объясняется парадоксами инверсионного и в конечном счете разрушительного развития русской культуры. О нелюбви к законченным формам говорил, например, Г. Федотов: «Он (русский человек. — *Н.Х.*) вообще холоден к культуре как к царству законченных форм и мечтает перелить все формы в своем тигеле. Для него творчество важнее творения, искание важнее истины, героическая смерть важнее трудовой жизни»¹. Стоит ли удивляться, что русские поэты рубежа XI X—XX вв. считают своими кумирами французских символистов. Это лишь одна из многих страниц в длительной русской истории, то отрекающейся от привычного и обольщающейся новым и чужим, то снова пытающейся восстановить традицию. Своего преклонения перед новыми французскими поэтами русские символисты не скрывали:

Как страшно-радостный и близкий мне пример,
Ты все мне чудисься, о царственный Бодлер,
Любовник ужасов, обрывов и химер!²

Среди художников, определивших лицо символизма, Белый называет Бодлера, Ницше и Ибсена, указавших на глубочайший кризис общества и выразивших глубину раздвоения личности³, что характерно для переходной эпохи. Подражание Бодлеру, Малларме, Верлену и Рембо касается прежде всего поэтики. Что же представляла собой поэтика французского символизма? Емкие формулы, выявляющие его смысл, можно обнаружить у П. Валери, в свое время примыкавшего к французскому символизму и прожившему долгую жизнь. Фиксируя исходный момент движе-

¹ Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб., 1992. Т. 2. С. 173.

² Бальмонт К. Стозвучные песни. С. 47.

³ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 258.

ния символистов на Западе, Валери пишет о поэтах-маргиналах середины XIX в., наталкивавшихся на непонимание толпы. «Наконец, в середине XIX в. в нашей литературе обнаруживается замечательная тенденция к очищению Поэзии от всякой чужеродной материи. Этот поиск чистого состояния поэзии был наиточнейше предсказан и предначертан Эдгаром По. Нет, следовательно, ничего удивительного в том, что с Бодлера начинаются попытки осуществить это самодостаточное совершенство»¹. Попытки очищения начались с уже отмеченного выше использования приемов одного вида искусства другим. Так, Бодлер в своей поэзии испытывает воздействие музыки, что уже свидетельствует о движении к синтезу искусств. Смысл поэзии символистов Валери склонен даже исчерпать заимствованием приемов из музыки.

То, что нарекли символизмом, попросту сводится к общему для многих поэтических семейств (причем семейств враждующих) стремлению «забрать у Музыки свое добро». Такова единственно возможная разгадка этого направления. Темноты и странности, в которых столько его упрекали, слишком тесная на первый взгляд связь с литературой английской, славянской или германской, запутанность синтаксиса, сбивчивость ритмов, причудливость словаря, навязчивые фигуры... все это легко объяснимо, коль скоро выявлен основной принцип. Наблюдатели этих опытов, как равно и сами их авторы, напрасно искали причину в злосчастном понятии «символа». Понятие это содержит все, что угодно; и если кто-либо захочет вложить в него свою надежду, он эту надежду отыщет в нем! Но мы вскормлены музыкой, и наши литературные головы мечтали лишь об одном: достичь в языке почти тех же эффектов, какие рождали в нашем чувствующем существе возбудители чисто звуковые².

Именно этим отмечаемым Валери культивированием музыкальности в поэзии символисты похожи на романтиков, точнее, на поздних романтиков. Поэтому самые универсальные приемы поэтики символистов кажутся возрождающимися приемами романтиков. Но их художественные эксперименты в то же время делают реальной идею синтеза искусств Р. Вагнера, которой мы касались выше. Так, подмечая в романтической поэзии тяготение к музыке, В. Жирмунский писал:

Основной тенденцией мистической поэтики ранних романтиков является стремление выразить в словесной форме переживания беско-

¹ Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 365.

² Там же. С. 366.

нечного и несказанного: отсюда судорожная, экстатическая напряженность поэтической речи, стремящейся приблизиться к музыке; импрессионистическая лирика, которая действует скорее звуком, чем смыслом слов, в которой звуки, цвета и запахи соединяются для передачи одного невыразимого переживания...¹

Однако для нового направления в поэзии ключевым становится все же понятие символа. Вот как объясняет это понятие в диалоге о футуризме с Брюсовым некто, названный им «символистом»: «Поэзия, вообще искусство — от века символичны. Слово не адекватно идее или, если угодно, настроению, чувству, вообще духовному содержанию. Выразить идею можно только в символе»². Если с этим согласиться, то можно ли смысл символизма выразить лучше, чем это сделал Бодлер в стихотворении «Соответствия»:

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаше символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он³.

Пытаясь объяснить смысл новой, а следовательно, символистской эстетики, Бодлер писал: «Весь видимый мир есть вместилище образов и знаков, относительная ценность и место которых в искусстве должны определиться воображением; этот мир можно уподобить пище, которую воображение усваивает и претворяет»⁴. Вообще, как показывает это суждение Бодлера, как, впрочем, и написанное русскими символистами, для символизма характерна поражающая своими масштабами саморефлексия. Можно думать, она вызывалась к жизни активным неприятием этого искусства и этой эстетики публикой, которая в интенсивных процессах омасовления начала заметно диктовать художникам свои вкусы.

Касааясь вопроса о заимствованиях, обратим, в частности, внимание на активность ментального фактора в этих процессах. Многое в поэтике русского символизма мотивируется отечественной ментальностью и соответственно отсутствием языка, с помощью которого «чаща символов» могла бы быть расшифрованной. Отсутствие языка и, следовательно, рационалистического, система-

¹ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919. С. 26.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 419.

³ Бодлер Ш. Лирика. М., 1965. С. 30.

⁴ Бодлер Ш. Об искусстве. С. 259.

тического мышления делает эту ментальность по своей природе символической. Иначе говоря, русский символизм не случайно оказывается столь ярким. Он вовсе не чужд отечественной ментальности. Конечно, его поэтика берется на Западе, но вырастает он все же из недр отечественной ментальности. Белый в повести «Серебряный голубь» говорит о расхождении между Западом и Россией:

Жить бы в полях, умереть бы в полях, про себя самого повторяя одно духометное слово, которое никто не знает, кроме того, кто получает то слово; а получает его в молчанье. Здесь промеж себя все пьют вино жизни, вино радости новой — думает Петр: здесь самый закат не выжимается в книгу: и здесь закат — тайна; много есть на Западе книг; много на Руси несказанных слов. Россия есть то, о что разбивается книга, распыляется знание, да и самая сжигается жизнь; в тот день, когда к России привьется Запад, всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-птица¹.

Из этих строк вытекает, что Россия таинственна, иррациональна, дионисична, и, следовательно, ее ментальность предрасположена к символизму. Ведь рационалистические системы Запада не созданы для выражения сверхчувственной стихии. Точнее, они уже успели от этой стихии очиститься. Для выражения последней необходим язык не слов, а молчания. Слова — лишь бледная тень потустороннего мира, к которому стремится поэт. Поэтому у символистов слово не является решающим элементом поэзии. В их поэзии вербальное трансформируется в понятные лишь посвященному знаки мимики и жеста. Не случайно символисты так любят визуальные формы — театр, кинематограф — и так много говорят об этих видах искусства. Однако если слово не является центральным элементом поэзии, то, кажется, утрачивается и ее смысл. Это обстоятельство символиста не пугает. Ведь для него в поэзии главное — дух музыки. «...Вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим»².

Среди причин возникновения символизма в искусстве немаловажным стало открытие на рубеже XIX—XX вв. сферы бессозна-

¹ *Белый Андрей*. Серебряный голубь. С. 301.

² *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 134.

тельного, что тоже роднит символистов с романтиками, ведь, как известно, романтикам первым удалось прикоснуться к этой сфере. Не случайно современный исследователь утверждает, что психоанализу предшествует вызванная к жизни в эпоху романтизма фантастическая литература. Собственно, темы фантастической литературы, а именно, те, что цензура запрещает, в эпоху З. Фрейда станут темами научных исследований¹. На рубеже XIX–XX вв. бессознательное открывают уже второй раз, что не удивительно, поскольку в переходные эпохи происходит распад идентичности как следствие кризиса универсальной картины мира. Естественно, что это способствует высвобождению бессознательной стихии, заявляющей о себе отнюдь не в формах объективной реальности, а символы оказываются формой активизации и выражения сферы бессознательного. На это обращает внимание М. Элиаде, утверждая, что проблема символа становится решающей для художественного мышления рубежа XIX–XX вв., так как деятельность бессознательного можно уловить посредством образов, фигур и символов. Причем их не следует понимать буквально, ибо они представляют собой нечто вроде «шифров», ситуаций и персонажей, которые бессознательное признать не хочет или не может².

Данное обстоятельство не является решающим для объяснения прорыва символического мышления в культуре переходной эпохи, который на рубеже XIX–XX вв. слишком заметен и требует объяснения. Кстати, то обстоятельство, что символисты, как никто другой, оказались чувствительны к предшествующим эпохам и культурам, объясняет открытие символических форм мышления. Ретроспекции в древние культуры и формы сознания показательны для стремления человека, входящего в новое столетие, обнаружить в прошлом признаки символического языка. Иначе говоря, присущая символистам культурная экстравертированность — производное от их стремления открыть (и осознать) в прошлом формы актуального для них символического мышления. Однако проблема в том, что символическое мышление актуализируется лишь в определенные эпохи, а точнее, в эпохи переходные. Представляя таковую, символисты проникали в те исторические периоды, ко-

¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 119.

² Элиаде М. Заметки о религиозных символах // М. Элиаде. Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С. 332.

торые можно было бы отождествить со сменой исторических циклов. В стихотворении, посвященном Иванову, Брюсов пишет:

Как путник над разверстой бездной,
Над тайной двадцати веков,
Стремил я руки бесполезно
К былым теням, как в область снов¹.

Задаваясь вопросом, что нового принесли символисты в литературу, Белый отмечает: «Конечно, образами они не внесли чего-либо более ценного, чем Гоголь, Данте, Пушкин, Гёте и др. Но они осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы, все же прочее — несущественно»². Согласно «Символисту» Брюсова, настоящая поэзия была всегда символической: «Так и делали все истинные поэты всех эпох и всех народов, в Атлантиде, так же как в Элладе, в средние века, как при Пушкине. Вот почему мы называем и Эсхила, и Вергилия, и Гартмана фон Ауэ, и Тютчева нашими братьями»³. Возникает вопрос: если под символизмом понимается новейшее направление в русской поэзии, то в чем же его новизна? Прежде всего, видимо, в том, что осознать и объяснить символическую природу всякой поэзии удалось лишь символистам. Задумываясь над парадоксами истории искусства, Х. Борхес сформулировал: «Великий писатель создает своих предшественников (он их создает и в какой-то мере оправдывает их существование)»⁴. Этот тезис Борхес иллюстрировал рассказом Готорна «Векфилд», написанным в начале XIX в. и предвосхитившем произведения Ф. Кафки: важно не только предвосхищение Готорном Кафки, но и то, что Кафка изменяет, углубляет восприятие «Векфилда».

В особом осознании своего новаторства символистов опережают романтики, которые тоже не считали свою поэтику исключительно новой. По словам Н. Берковского, романтизм — осознание давно сложившихся ценностей в эпоху, когда для этого осознания подошел срок: «Романтики сами о себе считали, что они глашатаи уже давно вошедшего в жизнь, давно лежавшего в ней, что они за-

¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 369.

² Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 340.

³ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 419.

⁴ Борхес Х. Письмена бога. М., 1992. С. 149.

ново открывают уже открытое. Называемое ими романтизмом, по их же мнению, было создано задолго до них»¹, создано Данте, Шекспиром, Кальдероном, Сервантесом, Гёте и т.д. Осознать же это романтикам позволяет гипертрофированное развитие критической, философской и эстетической рефлексии. Это справедливо и для символистов, которыми очень много сделано для распознавания предшественников в прошлом. Это и присущая им интертекстуальность, и страсть к саморефлексии. Однако распознавание в прошлом свойственной им поэтики трансформируется в подлинное открытие логики развития предшествующего искусства безотносительно к символизму. Это касается не только первых теоретиков русского символизма, например Иванова, рассматривавшего предшествующую культуру как интертекст, а все новое искусство и прежде всего символизм как своеобразную цитату, но даже художников, близких к символистам, например, А. Бенуа². Известно, что до начала XX в. отечественная наука о культуре длительное время не принимала архитектуру петровского и постпетровского периодов. Открытие и реабилитация этой блестящей в архитектурном отношении эпохи в русском искусстве во многом обязаны воздействию символистов, объединившихся вокруг журнала «Мир искусства»³.

В своих воспоминаниях Бенуа рассказывает об открытии им архитектуры XVIII в. Это произошло во время работы над оперой «Пиковая дама» П. Чайковского, в которой угадывались неоромантические, т.е. гофмановские, мотивы: «Меня лично “Пиковая дама” буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого»⁴. До «Пиковой дамы» Бенуа не осознавал духовного родства с Петербургом и всего того, что с ним связано. Но, как оказалось, суровость и казенщина, с которыми ассоциировалась северная столица, не противоречили ее романтическому облику. Пассеизм Бенуа разделяли художники Сомов, Добужинский, Лансере. Под воздействием этого настроения Дягилев написал монографию о художнике Левицком. Очевидно, что это открытие XVIII в. в среде символистов произошло под воздейст-

¹ Берковский Н. Указ. соч. С. 97.

² Пайман А. Указ. соч. С. 93.

³ Виппер Б. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 30.

⁴ Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1–3. С. 654.

нием неоромантических настроений, охвативших поколение рубежа XIX—XX вв. Отсюда новое открытие немецкой мистики, популярность Гофмана¹, проявившиеся в постановке оперы («И вот еще что: если уж “Пиковую даму” Пушкина можно считать “гофманщиной на русский лад”, в еще большей степени такую же гофманщину на русский лад (на “петербургский лад”) надо видеть в “Пиковой даме” Чайковского»)².

Не случайно, отражая нападки на символизм, Мережковский как единомышленника и первого символиста называет Гёте. Полемизируя с критиком символизма — Золя, — он цитирует суждение Гёте: «Чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее»³. Мережковский пишет: «Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупкам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века»⁴. Осознать символистскую природу поэзии и вообще искусства символистам удавалось в силу знаний ими мифов и религий. Символизм сопровождает уже отмеченная нами мощная саморефлексия, которая в отдельных своих проявлениях составляет часть философии того времени⁵. Так, А. Ханзен-Леве, предложивший конструктивную методологию исследования символистского дискурса, утверждает, что символисты располагали профессиональным знанием о символах и мифах, сложившимся к этому времени в антропологии, мифологии, фольклористике и т.д. В качестве иллюстрации этого положения достаточно сослаться на оригинальное исследование Иванова «Дионис и прадиионисийство»⁶. В фундаментальной монографии о романтиках Берковский писал, что романтики — убежденные историки, в том числе историки искусства и историки культуры⁷.

Русские символисты продолжили историческую и культурологическую линию романтизма. Собственно, «патологическое аутизмическое отщепенство символиста» не слишком далеко уходит от самоизо-

¹ *Игнатов С. А.* Погорельский и Э. Гофман // Русский филологический сборник. Варшава, 1914. № 3—4. С. 251.

² *Бенуа А.* Указ. соч. С. 654.

³ *Мережковский Д.* Эстетика и критика. Т. 1. С. 172.

⁴ *Мережковский Д.* Указ. соч. С. 172.

⁵ *Ханзен-Леве А.* Указ. соч. С. 10.

⁶ *Иванов В.* Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994.

⁷ *Берковский Н.* Указ. соч. С. 49.

ляции романтика¹. Как и в романтизме, в символизме тема маргинализма и аутсайдерства поэта или его лирического двойника подчеркивается пространственно. Поэт — одинокий путник: «Бреду в молчаньи одиноком» (Брюсов)²; «На нем хитон простой и грубый / У ног дорожная клюка» (Брюсов)³; «Блажен, кто цель избрал, кто вышел на дорогу...» (Мережковский)⁴.

Лирический герой в поэзии символизма предстает одиноким странником, бредущим по безлюдным местам. Откуда русские символисты извлекают этот образ одинокого лирического героя? Видимо, наиболее очевидна аналогия не столько со странствующим, бродячим поэтом Рембо, сколько с одиноким пророком новой религии — ницшевским Заратустрой («Когда я наверху, я нахожу себя всегда одиноким. Никто не говорит со мною, холод одиночества заставляет меня дрожать»)⁵. Сам Заратустра признается: «Я, странник и скиталец по горам, говорил он в своем сердце, — я не люблю долин, и, кажется, я не могу долго сидеть спокойно. И какова бы ни была моя судьба, то, что придется мне пережить, всегда будет в ней странствование и восхождение на горы»⁶. Влияние Ницше улавливается не только в философской рефлексии символизма, но и в поэзии. Констатируя как самое сильное западное влияние на русский ренессанс начала XX в. влияние Ницше, Бердяев отмечал, что в его учении в России восприняли не его борьбу за аристократическую расу и культуру, не его идею воли к власти. «Ницше воспринимался как мистик и пророк»⁷ — именно это ощущается в символистской поэзии. Вот строчки из Блока, в которых воспроизводится образ одинокого странника: «Ночной туман застал меня в дороге / Сквозь чащу леса глянул лунный лик»⁸; «Мы — чернецы, бредущие во мгле»⁹; «Я долго странствовал по свету»¹⁰.

¹ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 39.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 127.

³ Там же. С. 290.

⁴ Мережковский Д. Собрание стихотворений. СПб., 2000. С. 74.

⁵ Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 30.

⁶ Там же. С. 108.

⁷ Бердяев Н. Русская идея. С. 109.

⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 337.

⁹ Там же. С. 360.

¹⁰ Там же. С. 382.

Путник, скиталец, странник — лирическое Я. Поэт почти всегда одинок. Путь его проходит по пустыне: «Через песчаные пустыни, / Лелея долгую мечту, / Я нес в далекие святыни / Мою духовную лепту»¹; «Я ношусь во мраке, в ледяной пустыне»²; «Снова иду я над этой пустынной равниной. / Сердце в глухие сомненья укрыться не властно»³.

Однако в этом повторяющемся образе одинокого путника нельзя не признать и тот столь репрезентативный для отечественной ментальности образ странника, о котором говорил Достоевский в юбилейной речи о Пушкине. Однако у сиволистов пространством пребывания лирического героя часто оказывается распустье. Так называется цикл стихов Блока 1902—1904 гг., а цикл стихов 1904—1905 гг. «Пузыри земли» начинается следующими строчками: «На перекрестке, / Где даль поставила, / В печальном весельи встречаю весну»⁴.

Стихотворение Брюсова (1898) начинается строчкой: «У перекрестка двух дорог»⁵. В стихотворении Мережковского «На распустье» (1883) звучит исповедь:

И устал я вечно сомневаться!
Я разгадки требую с тоской,
Чтоб чему бы ни было отдаться,
Но отдаться страстно, всей душой»⁶.

Точкой пребывания лирического героя может быть также край земли, как в стихотворении Блока, посвященном Белому:

На черте горизонта пугающей,
Где скончалась внезапно земля,
Мне почудился ты — умирающий,
Истекающий кровью, как я»⁷.

Мотив распустья имеет не только пространственный смысл, но и этический: пространственное раздвоение переходит в раздвое-

¹ Блок А. Указ. соч. С. 472.

² Там же. С. 333.

³ Там же. С. 268.

⁴ Там же. Т. 2. С. 8.

⁵ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 163.

⁶ Мережковский Д. Собрание стихотворений. С. 62.

⁷ Блок А. Указ. соч. Т. 1. С. 293.

ние нравственное («И твоя чрезмерная правдивость поведет тебя еще дальше, по ту сторону добра и зла!»¹).

Именно в этой пространственной точке можно повстречаться с демоническими, дьявольскими силами, с Сатаной, образ которого символисты часто воссоздавали, за что и прослыли «сатанистами». Заратустровская тема пути и распутья означает утрату прежней идентичности человека, от которой призывали удалиться последователи Ницше, и вступление на путь сверхчеловека, для которого традиционные человеческие ценности неприемлемы. Поэтому у символистов лирический герой как странник — это не архетипический образ традиционной русской ментальности, а некое переходное состояние, при котором утрачивается контакт с Богом и, следовательно, происходит соприкосновение с дьяволом, без чего всю новую поэзию, начиная с Бодлера, понять трудно. Уже в романтизме появляются двойники, демоны, вампиры, оборотни, дьявол, сатана, колдун как проекция бессознательного в лирическом герое, которое в переходную эпоху настолько активно, что угрожает не только сознанию, но и идентичности личности.

Активность демонических сил характерна и для символизма, современники которого снова зачитывались готическими романами, вроде вновь издаваемых в начале XX в. в России «Удольфских тайн» А. Радклиф или «Влюбленного дьявола» Ж. Казота. В предисловии к изданному еще в конце XIX в. «Упырю» А.К. Толстого Соловьев писал: «Хотя влечение к таинственному и необычному все более распространяется в наши дни, но элемент истинно фантастического в современной литературе представлен очень слабо»². Когда в России был издан роман Б. Стокера «Вампир (Граф Дракула)», им зачитывались даже интеллектуалы. Блок признавался, что получил от романа огромное удовольствие: «Это — вещь замечательная и неисчерпаемая»³. Путь лирических двойников поэта-символиста — все, что угодно, только не путь праведный, не путь, предначертанный Богом. У П. Флоренского мы находим такие строчки. «Это — рас-путство, т.е. переход с пути на путь, шатанье по разным путям, блуждание по разным дорогам, а не по единственной правильной, или еще, это — блуждание, блужение, блуд, потеря своей настоящей стези и “хождение путями своими”...»⁴.

¹ Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 188.

² Соловьев В. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 9. С. 379.

³ Блок А. Указ. соч. Т. 8. С. 251.

⁴ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1. С. 180.

В заимствовании русскими символистами у французских было то, о чем уже говорилось в связи с расширением исторического сознания, т.е. возвращением к состояниям культуры в истории, позволяющим соотносить с ними происходящее на рубеже XIX–XX вв. Расширение исторического сознания предстало в идее «вечного возвращения». Эта идея, заимствованная у Ницше, сегодня может быть интерпретирована как осознание наметившегося в тот период синтеза элементов чувственной и элементов идеациональной культур. Необходимость в постижении смысла последних диктовала символистам исторические ретроспекции. Идея «вечного возвращения» была отмечена уже в первой публикации о новой французской поэзии в 1892 г. Так, З. Венгерова отмечала стремление Верлена обогатить поэзию не только новыми ритмами, но и воскрешением забытых размеров поэтов XVI в., а также увлеченность Мореаса средневековой поэзией XII и XIII вв.¹ Когда Валери пытается подвести итоги поэзии первых десятилетий XX в., он констатирует: «Заимствования, из XVI, XVII и XVIII веков, чистых и изощренных форм, изящество которых, быть может, неувядаемо»². Для русских символистов эта черта также характерна: «Иногда возникают попытки и славяно-византийской стилизации, причудливый возврат к старине»³. Характеризуя поэзию Минского, Мережковский связывает его с русским мистическим движением конца XIX в., возрождающим пламенный гностицизм древней Александрии III и IV вв.⁴ Некоторые символисты, в частности Белый, культурную эпоху этого времени характеризуют как новый александризм, а Белый, пытаясь разьяснить смысл символизма, соотносит Метерлинка со старыми мистиками, а Гамсуна с таосизмом.

Символическое искусство последних десятилетий, взятое со стороны формы, ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства; в одном случае в новых течениях встречаемся мы с возвратом к забытым формам немецкого романтизма; в другом случае воскресает пред нами Восток; в третьем случае перед нами видимое возникновение новых приемов; эти приемы при более внимательном рассмотрении оказываются лишь своеобразным сочетанием старых приемов или их большей детализацией⁵.

¹ Венгерова З. Указ. соч. С. 140.

² Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 383.

³ Анненский И. О современном лиризме. С. 29.

⁴ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 216.

⁵ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 25.

Отмечаемая А. Белым увлеченность Востоком была присуща еще Бодлеру, который, откликаясь на Всемирную выставку 1855 г., писал:

Обращаясь к любому мыслящему и честному человеку, который успел поехать по свету и поразмыслить над виденным, я хочу без обиняков и колебаний поставить четкий вопрос: что бы сделал и что сказал бы современный Винкельман (сколько их теперь у нас развелось и до чего же они пришли по душе тем, кому лень думать!), — что сказал бы он, глядя на китайскую живопись, странную, загадочную, с причудливыми формами, с красками то интенсивными, то изысканно тающими? А между тем это один из ликов красоты мира; однако, чтобы понять его, критик или зритель должен осуществить сам в себе некое таинственное превращение и усилием воли заставить свое воображение перенестись в среду, взрастившую этот непривычный для наших глаз цветок¹.

Оценивая ситуацию рубежа XIX–XX вв., Иванов усматривает в ней новый «александрийский» период истории². Это свидетельствует о возвращении к отдаленному периоду истории, а следовательно, к принципу циклизма. Снова, как в древней Александрии, культура раздробилась на обособленные сферы (религия, наука, искусство), превратившись в грандиозный музей всего, что создано в прошлом. Это ставило новые поколения перед необходимостью собирать, сохранять, подражать и повторно воспроизводить.

Для символизма характерна комбинация художественных средств немецкого романтизма с приемами вновь открытого восточного искусства, мотивами и формами других культурных эпох. Вообще открытие других культур символистами и втягивание их образов в стихию творчества — неожиданная в русской культуре черта. Это ощущение контакта с иными культурными мирами Бальмонт передает в своей записной книжке. «Я говорю о другом, а сам в это время далеко от него, за преградой веков, где-то в вечной Индии, где-то в той стране, чье имя — Майя»³. Однако в этом признании звучит и бергсоновская интонация, связанная с невозможностью отделить прошлое от настоящего, когда все присутствует в одном мгновении. Дело не только в многообразии культур, привлекаемых поэтом для воссоздания новой картины мира, но и в

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. С. 135.

² Иванов В. Указ. соч. С. 68.

³ Бальмонт К. Указ. соч. С. 261.

том, что речь идет об уже угаснувших культурах, которые символисты воскрешают. В этом проявляется значимая черта эпохи. Вот как эту черту видит Белый: «Стали мыслить витражами XIII века и орнаментом»¹.

Фиксируя тяготение к архаике искусства начала XX в., Волошин пишет так:

Мечта об архаическом — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собой тайно схожего. Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица. Любовь к архаическому была создана открытиями археологических раскопок конца XIX в. Когда героическая мечта тридцати веков — Троя, стала вдруг осязаемой и вещественной, благодаря раскопкам в Гиссарлике, когда раскрылись гробницы микенских царей и живой рукой мы смогли ощупать прах Эсхиливых героев, вложить наши пальцы неверующего Фомы в раны Агамемнона, тогда нечто новое разверзлось в нашей душе².

При этом древний мир открывался уже не только как рассвет всемирной истории. В античности была открыта психология, ассоциирующаяся с психологией рубежа XIX—XX вв., т.е. психология ночная, психология упадка. Более того, поскольку кирка археолога поднимала пласты более древней земли, чем холмы Илиона, а историческое время необычайно расширилось, то эпохи упадка можно было найти и раньше античности. «XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите, кажется суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды»³. Открытие архаики определило, например, стиль Рериха, на полотнах которого воспроизводится земля, с которой только что сошла мертвая толща вечных льдов, как и стиль Богаевского, воссоздавшего рай, существовавший на земле до сотворения человека, и в отличие от Рериха населившего ее растениями.

В еще большей степени, быть может, в символизме ощущается отзвук немецкого романтизма, особенно позднего, когда происхо-

¹ *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 172.

² *Волошин М.* Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1. С. 43.

³ Там же. С. 44.

дит поворот от индивидуализма раннего романтизма к признанию религиозной ценности всего исторически сложившегося в коллективной жизни народов. Идеальное состояние последней поздние романтики усматривали в Средневековье, памятники которого они ставили своей задачей воскресить, чтобы создать новую эстетическую культуру в ее не индивидуалистическом, а общенародном варианте. Основной задачей новой культуры является восстановление разрушенной связи между поэтом и народом. Противоречие современной поэзии заключается в том, что она оторвана от национального целого. Отсюда столь благоговейное отношение к традиционным поэтическим формам, стилю народной поэзии. Эта эстетическая платформа соответствует этической программе. «Отдельный человек не должен противопоставлять свою личную волю исторически сложившемуся направлению народной жизни: он должен оставаться вместе со своим народом и помогать его дальнейшему развитию в духе народных традиций»¹.

Интерес символистов к народной, точнее, фольклорной традиции составляет значимую черту символистского интертекста. Однако на самом деле интертекстуальность символизма шире. Она устремляется к древним, даже архаическим корням, выходя за пределы культуры как таковой. Об этом в связи с поэзией Малларме точно говорит Валери: «Временами этот поэт, наименее безыскусный из всех, необычным, до странности певучим и словно бы завораживающим сближением слов — мелодическим совершенством стиха и его особенной полнотой — вызывал представление о самом могущественном в изначальной поэзии: магической формуле»². Валери пытается показать, что поэзия не сводится к смыслу, из чего позднее исходили и русские исследователи, составившие «формальную» школу.

Очень долго считалось, что некоторые словосочетания могут нести в себе больше силы, нежели очевидного смысла; пониматься вещами лучше, нежели людьми; горами и реками, животными и богами, тайными сокровищами, стихиями и источниками жизни — лучше, нежели мыслящей душой; быть доступней Духам, чем нашему духу. Сама смерть отступала порой перед ритмическими закланиями, и могила выпускала призрака. Нет ничего более древнего, ни, кстати сказать, более естественного, нежели эта вера во власть, присущую слову, которое, как полагали, воздействовало не столько своей обменной цен-

¹ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. С. 57.

² Валери П. Указ. соч. С. 473.

ностью, сколько вследствие некоего резонанса, вызываемого, по-видимому, в природе вещей. Действенность «чар» зависела не столько от смысла используемых слов, сколько от их звучания и необычностей их формы. Темнота была даже чем-то почти решающим в них. То, что люди поют или изрекают в самые торжественные и в самые роковые минуты жизни; то, что звучит во время литургии; то, что шепчут и стонут в порывах страсти; то, что утешает ребенка и несчастного; то, что свидетельствует о правдивости клеветы, — все это слова, которые невозможно выразить в четких понятиях, ни оторвать от определенного тона и строя, не делая их тем самым бессмысленными либо тщетными. Во всех этих случаях акцент и звучание голоса важнее их смысловой выятности: они вызывают скорее к нашей жизни, нежели к нашему рас-судку. Я хочу сказать, что слова эти в гораздо большей мере понуждают нас изменяться, нежели побуждают понимать¹.

Наконец, речь заходит о деятельности поэта как деятельности древнейшей, точнее, оживления в сознании современного поэта архаических форм сознания: «Ибо поэзия несомненно относится к какому-то состоянию человечества, предшествовавшему письму и критическому мышлению. Так что во всяком истинном поэте я уга-дываю весьма древнего человека: он пьет еще из родников языка; он творит “стихи”, подобно тому как одареннейшие первобытные люди должны были создавать “слова” — или же их первообразы»².

Одна из самых интересных страниц истории символизма — в том, что его поэтика, теория и философия позволили дать глубо-кую интерпретацию предшествующей истории русского искусс-ва, в частности искусства XIX в. Как пишет Мережковский, по-на-стоящему к рубежу XIX—XX вв. соотечественники еще не поняли ни Достоевского, ни Толстого³. В статье «Символизм и современ-ное русское искусство» Белый, касаясь вопроса об отношении символизма к прошлой культуре, пишет:

Начиная с «Мира искусства» и кончая «Весами», органы русского мо-дернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны, поддерживают молодые дарования, с другой — воскрешают забытое прошлое: воз-буждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, во-зобновляют культ немецких романтиков, Гёте, Данте, латинских поэ-тов, приближают по-новому к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Гоголе, Толстом, Достоевском; воз-буждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Еври-пида, возобновляют старинный театр⁴.

¹ Валери П. Указ. соч. С. 474.

² Там же. С. 476.

³ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 67.

⁴ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 338.

Таким образом, символисты первыми делают весомый вклад в то, что будет интересовать художника XX в., а следовательно, в своем творчестве они демонстрируют всю предшествующую культуру как некое слагаемое своего интертекста.

Символизм: демоническая стихия переходной эпохи

Как писал в своем дневнике Бодлер, человек обращен не только к Богу, но и к сатане: «В каждом человеке всегда живы одновременно два стремления: одно — к Богу, другое — к Сатане. Обращение к Богу, или одухотворенность, — это желание подняться как бы ступенью выше; призывание Сатаны, или животное состояние, — это радость падения»¹. Эта же тема звучит и в ницшевском Заратустре: «Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, ко злу»².

Если в начале своей деятельности символисты подверглись нападкам со стороны консерваторов, то это имело под собой некоторое основание — они ставили красоту выше морали³, как в тексте Рембо: «Нет у меня ничего общего с этим людом; я никогда не был христианином; я из племени тех, кто поет под пыткой; я не разумею законы; нет у меня понятия о морали»⁴. Отсюда такой интерес к сатане, демону, дьяволу, антихристу и т.д., что дает право отождествлять эстетику символизма, в особенности, раннего, с эстетикой зла. В стихотворении Брюсова «Люцифер» 1898 г. есть такие строки:

Я — первый, до века восставший,
Восставший до начала веков⁵.

За демонизм и сатанизм от Нордау особенно достается Бодлеру. Он обнаруживает у поэта стремление притвориться сумасшедшим, что рано или поздно приводит к настоящему безумию.

¹ Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 482.

² Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 30.

³ Пайман А. Указ. соч. С. 69.

⁴ Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 303.

⁵ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 231.

Даже уверение Бодлера, что его сатанизм — только разученная роль, не имеет никакой силы. Подобно тому, как часто бывает с высшими дегенератами, он чувствует в глубине души, что его извращения патологичны, безнравственны и антисоциальны и что все лучшие люди будут презирать и жалеть его, если только убедятся, что он действительно таков, каким он себя прославляет в своих стихотворениях; поэтому он прибегает к уверениям, какие часто приходится слышать из уст злодея: «думайте об этом несерьезно». Может быть, Бодлер сознал действительный ужас перед извращенными стремлениями своего бессознательного, и он пытался доказать себе самому, что он со своим демонизмом издевается над филистерами. Но подобные прикрасы *post factum* не обманут психолога и не имеют значения для его выводов¹.

Приглушенные позитивизмом XIX в. негативные трансцендентные силы, которые христианство отождествляло с сатаной, активизировались на рубеже XIX–XX вв. Бодлер ощущал их в полотнах Гойи, подчеркивая неразрывную связь в них реалистического и трансцендентного². Об истоках чувства демонического в XX в. размышлял А. Вебер. По его мнению, XIX в. как век позитивизма приглушал тягу к демонизму и сатанизму, этот интерес оказался активным к концу XIX в. И тем более на рубеже XIX–XX вв. — в эпоху символизма. Именно тогда Ницше удалось заново ощутить и четко сформулировать свойственное эпохе Данте, Микеланджело и Шекспира видение демонических глубин бытия. Вебер пишет:

...Это означает, что такое видение бытия, которое после XVIII в. сначала с энтузиазмом маскировалось, затем в преобразующем вихре прогресса XIX в. было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой одиночества; и увидено в такой форме, которая требовала мужества, чтобы отчетливо понять это и не пасть духом³.

Начиная с XVIII в. культ разума не способствовал тому, чтобы вслед за Шекспиром усматривать включенность человека в игру демонических сил. Как пишет Вебер, даже у Гёте, ощущавшего демоническое в жизни и искусстве, последнее безобидно⁴. Во власти демонических сил оказывается не только лирический герой символистов, но и сам поэт, художник. Творчество — это борьба двух

¹ Нордау М. Указ. соч. Т. 2. С. 81.

² Бодлер Ш. Об искусстве. С. 176.

³ Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. СПб., 1999. С. 486.

⁴ Там же. С. 269.

стихий в личности художника, стремление преодолеть демонизм. Русские символисты отдавали в этом отчет.

Гений — демоническая сила в личности, хранительная и роковая вместе, он ведет одержимого, как лунатика, краем обрывов, и он же толкает его в пропасть; и, движимый им, нередко обращается человек против себя самого. Гениальные люди едва ли когда переживают свой гений, — разве в безумии: их существование слишком обусловлено таинственной силой, в них живущей. Но гений перед концом иногда тускнеет и меркнет, — словно кристальная прозрачность глаза начинает мутиться. Нередко гаснувший гений вспыхивает на мгновение огромным пожаром, исполняя его носителя уже бесплодным восторгом непомерных титанических замыслов. В Наполеоне демон пережил гения¹.

Противоречие символизма по отношению ко времени, проявившееся во внимании к кратким его мгновениям и в то же время большим протяженностям или «вечному возвращению», свидетельствует о распаде картины мира с ее пространственно-временными константами вследствие охватившего все проявления культуры бифуркационного потрясения. Обозначение этого потрясения как упадка выражает значимую сторону процесса. Упадок означает погружение в хаос, низменные стихии, раскрепощение инстинктов. Видимо, более всего об этом свидетельствует распространение демонизма, что и наблюдается в символизме, подхватившем некоторые темы и образы романтизма, уже открывшего гипнотизм демонизма. Известно, что Гёте привлекала таинственная сила, которую, как пишет И. Эккертман, «все ощущают», но «которую не в силах объяснить ни один философ». Эту не поддающуюся выражению загадку мироздания и человеческой жизни Гёте отождествлял с демоническим². Так, он подчеркивал, что демоническая стихия «тяготеет к выдающимся людям и предпочтительно выбирает сумеречные времена»³. По его мнению, демоническое избирает тех, кто, находясь у власти, оказывает колоссальное воздействие на человечество. Наконец, демоническое проявляется в поэзии, музыке и вообще в искусстве. Гёте обращает внимание на демоническое в романтизме и в качестве его носителя называет Байрона⁴. А, например, Волынский, обнаруживая упадочность в Ренессансе, улавли-

¹ Иванов В. Указ. соч. С. 75.

² Эккертман И. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 409.

³ Там же. С. 180.

⁴ Там же. С. 415.

вает демоническое и в гении Леонардо, подчеркивая, что демоническое начало в нем преобладало и искажало его творчество.

У Леонардо да Винчи, как и у Вероккио, школе которого он не изменял до конца своей жизни, яд идейного демонизма, разлагающий нежные художественные образы, сгустился и привел к внутреннему разрушению его искусства. Остался величайший виртуоз, художественный экспериментатор, который не мог довести до конца ни одной своей работы, постоянно менял свои планы, бросал одни мысли ради других — и не потому, чтобы его натуре было свойственно дилетантство, а только потому, что им постоянно овладевали настроения, непригодные для создания художественной красоты, ни на старый, ни на новый образец¹.

Это мнение Волынского разделял Флоренский:

Недаром загадочная и соблазнительная улыбка всех лиц Леонардо да Винчи, выражающая скептицизм, отпадение от Бога и самоупор человеческого “знаю”, есть на деле улыбка растерянности и потерянности: сами себя потеряли, и это особенно наглядно у “Джоконды”. В сущности это — улыбка греха, соблазна и прелести, — улыбка блудная и растленная, ничего положительного не выражающая (в том-то и загадочность ее!), кроме какого-то внутреннего смущения, какой-то внутренней смуты духа, но — и нераскаянности².

Демоническое характерно и для другого титана Ренессанса — Микеланджело. Так, Вебер писал: «Внутренне он (Микеланджело. — Н.Х.) борется с приступами демонической одержимости телесной красотой, мужской или женской. Микеланджело пребывает до глубокой старости во власти этого подлинно объективного демонизма, господствующего над ним»³.

Обсуждая проблему творчества применительно к рубежу XIX—XX вв., Бердяев также не исключает наличия демонической стихии в творческом экстазе, полагая, что творческий процесс связан с претворением, преодолением демонизма («Демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие»⁴). В качестве иллюстрации проявления демонического в творческом акте философ также ссылается на Леонардо:

Творец может быть демоничен, и демонизм его может отпечатлеться на его творении. Но не может быть демонично великое творение, творческая ценность и породивший ее творческий экстаз. Я думаю, что

¹ Волынский А. Указ. соч. С. 123.

² Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1. С. 174.

³ Вебер А. Указ. соч. С. 394.

⁴ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 386.

в природе Леонардо был демонический яд. Но в творческом акте сгорел демонизм Леонардо, претворился в иное, в свободное от «мира» бытие. В Джоконде, в Вакхе, в Иоанне Крестителе просвечивает демонизм леонардовской природы. Но обречены ли сгореть в адском огне великие творения леонардовского гения? Нет, в этих творениях уже сгорело зло леонардовской природы и демонизм его претворился в иное бытие, пройдя через творческий экстаз гения.

Гёте связывал демонизм с романтизмом. Эта связь отмечается и в русском искусстве. Так, Мережковский утверждает, что Пушкин чувствовал ореол демонизма, сопровождавший героев и полубогов; для него демонизм означал сопутствующее языческой стихии обаяние зла, и это чувство приближает Пушкина к поколению рубежа XIX–XX вв. («Он угадал предчувствие нашего сердца — то, чего мы ждем от грядущего искусства»¹).

Вопрос о демонизме, сопутствующем гению, Бердяев решает весьма оптимистически. Другое дело, когда речь идет о художниках Серебряного века. Уже говорилось, что многие символисты, прежде всего Блок, оказались под воздействием Соловьева. Вот как представляет трагедию А. Блока Г. Флоровский:

В опыте Блока всего удивительнее его безрелигиозность. Мистика Блока отнюдь не религиозна, в ней недостает веры, она вся безбожественна... Каким-то странным образом он остался вовсе вне христианства². Крушение Блока можно сравнить с судьбою Врубеля. Здесь та же тайна и та же тема, о том же соблазне, о «демонизме» в искусстве («лиловые миры»). Можно ли художественной интуицией проникать в духовный мир? И есть ли в ней надежный критерий для «испытания духов»? Крушение романтика терпит именно в этой точке. Критерия нет, художественное прозрение не заменяет веры, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом, — и неизбежно все начинает расплываться, змеиться. «Свободная теургия» оказывается путем мнимым и самоубийственным... Блок знал, что он ходит по демоническому рубежу. В 1916 г. он читал 1 том русского «Добротолюбия», делал отметки на полях. О «духе печали» он заметил: «Этот демон необходим для художника». Это и был его демон... Соловьев притязал быть не только философом, но и «теургом», — он грезил о «религиозном действии», и о религиозном действии через искусство. И приходится судить не только о философии Соловьева, но и о его религии. Нельзя ведь быть христианином только в мировоззрении... Развитие тем Соловьева у Блока и у других было имманентной критикой (и разоблачением) его опыта. И тем самым ставится под вопрос и вся «религия романтизма», религиозный эстетизм или эстетическая религия.

¹ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 505.

² Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 468.

||| Соблазн изживается в искушениях, иногда не изживается, но побеждает¹.

Размышляя (1921 г.) о поэзии Бальмонта, Брюсов отмечает его тяготение к демонизму, стремление к оригинальности, которого он добивался тем, что выворачивал все наоборот, т.е. признавал добром то, что обычно считается злом, он пытался прославлять дьявола и проклинал Бога.

||| Все это и стал делать Бальмонт (впрочем, «проклинать Бога» отваживался он все-таки изредка), чтобы оправдать им себе предначертанную эволюцию. Но вот в чем дело: чтобы дерзновенно отрицать общепринятое «добро», надо его признавать; чтобы прославлять Дьявола, надо веровать в Господа, — иначе нет смысла в самом прославлении! «Сатанизм» возможен только у верующего (пусть бессознательно) христианина. Какой смысл в сатанизме для атеиста?²

Здесь поставлен важный вопрос: прикосновение к сверхчувственному, на чем мы, пытаясь понять смысл символизма, настаиваем, предполагает веру в демонические силы, что и получает выражение в символизме. Демонизм — оборотная сторона обращенного к сверхчувственному миру символистского сознания. Как и все в русском символизме, тема сатанизма восходит к Бодлеру. В «Литании Сатане» у Бодлера есть такие строки:

Бунтарей исповедник, отверженных друг,
Покровитель дерзающей мысли и рук,
Сатана, помоги мне в великой нужде!³

В «Молитве» Бодлера звучит та же тема:

Славен будь, Сатана, славен будь в вышине
Тех небес, где царил ты, и там, в глубине
Преисподней, где, свергнутый, грезишь в молчанье⁴.

Преклоняясь перед первым сатанистом — Бодлером, Бальмонт отмечает в его поэзии мотив демонизма:

Ты, знавший Демона, как духа красоты,
Сам с женскою душой, сам властный демон ты!⁵

¹ *Флоровский Г.* Указ. соч. С. 469.

² *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 6. С. 488.

³ *Бодлер Ш.* Лирика. С. 161.

⁴ Там же.

⁵ *Бальмонт К.* Стозвучные песни. Сочинения. С. 47.

Часто повторяющийся мотив сатанизма вытекает из образа поэта-символиста как маргинала и аутсайдера. Дьяволичность в символизме можно охарактеризовать как небытие, некоммуникацию и антиповедение. Дьяволист, «то есть носитель дьявольского начала, не может быть определен через нечто положительное, как сатанист черной романтики или сюрреализма, так как он сам не признает и не представляет каких-либо позитивных, сущностных свойств: он определяется только отрицательно, через то, чего он не может и чем он не является»¹. Отсюда воплощаемая денди, демоном, антихристом и т.д. модель поведения или, точнее, антиповедения.

Однако у сатанистов в символистской среде есть и отечественная традиция. Когда Мережковский в литературе XIX в. пытается обнаружить предтечу символизма, у него получается, что все классики, в том числе Достоевский, Гончаров, Тургенев и др., уже предвосхитили его. Но особая связь у символистов с Достоевским. Она касается именно сатанизма. «Прочтите исповедь “Великого инквизитора”, признания и сцену самоубийства Кириллова в “Бесах”, вы согласитесь, что в Достоевском это преступное любопытство мятежной мысли, эта дерзость посягновения на величайшие святыни долга и веры — то демоническое, что в Байроне Бодлер называл “le satanique”»².

Таким образом, активизация демонизма в символизме свидетельствует не только о значимости творческой индивидуальности в символизме, но и о том, что эта стихия сопровождает прорыв в сверхчувственный мир.

Протеизм в лирическом Я поэта-символиста

Когда Гуревич соотносит символизм с романтизмом, в качестве присущей этим направлениям родственной черты она отмечает культ мгновения³. Это одна из ключевых особенностей русского символизма, которая, с одной стороны, связывает его с немецким романтизмом, а с другой — с французским

¹ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 59.

² Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 179.

³ Гуревич Л. Указ. соч. С. 105.

символизмом. Так, у Рембо мгновение представляет контакт с иными мирами («Перед многими людьми я во всеуслышанье заводил беседу о каком-нибудь из мгновений их иной жизни»¹). Однако у символистов культ мгновения возвращает к Ницше. Его Заратустра останавливается с карликом у ворот с надписью «Мгновенье». Правда, мгновение, по Ницше, не чуждо вечному возвращению, оно сообщается с ним («Взгляни, — продолжал я, — на это мгновенье! От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь назад: позади нас лежит вечность. Не должно ли было все, что может идти, уже однажды пройти этот путь? Не должно ли было все, что может случиться, уже однажды случиться, сделаться, пройти?»²).

Фиксируя одну из основных особенностей символизма — распад времени на мгновения, Бердяев пытается дать философское истолкование культа мгновения в символизме, полагая, что фрагментарность, дробность временных состояний у символистов есть следствие утраты в свойственной им картине мира целостной индивидуальности, иначе говоря, утраты идентичности. Делая парадоксальное замечание об антииндивидуализме декадентства, философ утверждает, что личность здесь распадается на миги, фрагментарные состояния, теряя центр и органическую, связующую нить. Чтобы утвердить индивидуальность, нужно сосредоточиться вокруг центра, а не расплываться в мгновениях.

Декадентству совершенно чуждо реальное ощущение личности, оно всегда подменяет личность дробным переживанием мигов, ни с какой реальностью не связанных и ни к какому реальному центру не отнесенных... Декадентское отношение к личности иллюзорно, отражает на себе ощущение мира как бытия иллюзорного; декадентство ощущает индивидуальность как распад бытия и хватается за куски, отрывки, в переживании мира ищет полноты, так как отчаялась в реальной полноте личности, не верит в достижимость бытия³.

О чем свидетельствует этот распад времени на мгновения, а личности — на множественность образов Я в символизме? Видимо, о том же, о чем они свидетельствовали у романтиков, коль скоро они предвосхитили открытия символистов. В самом деле, согласно романтикам, реальная жизнь никогда не предоставляет человеку возможности реализовать свое Я. Оно обязательно утвер-

¹ Рембо А. Указ. соч. С. 333.

² Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 112.

³ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. С. 116.

ждает себя в жизни в неполном, усеченном виде, всегда ущербней, чем в этом Я было заложено первоначально. Поэтому история утверждения Я в жизни предполагает реальность таких состояний, когда первичное, предшествующее утверждению и развитию состояние, в котором улавливаются полнота и целостность, снова возвращается, пусть и на мгновение. Отсюда культ мгновения и у романтиков, и позднее у символистов. Однако питая слабость к вечному, а не к временному, к первичным состояниям человека и культуры, а не к истории, романтики понимали, что альтернативность в развитии, как и в утверждении Я, личности порождается особыми эпохами, которые мы называем переходными. Анализируя переписку романтиков, Берковский, имея в виду эпоху романтиков, пишет: «Сейчас выходов много, и ведется спор внутри человека: какую же из собственных личностей, какую из собственных возможностей ему выпустить в свет»¹. Например, Новалис был убежден, что сквозь облик человека может проглядывать совсем иной, причем отнюдь не с меньшими, а, возможно, даже с большими правами на осуществление. Шлегель полагал, что личность — целая система персонажей, и каждый из них может из потенциального превратиться в реальный. На этой основе возникает реальность психологической трансформации, называемой перевоплощением, что станет предметом театральной практики и психологии художественного творчества вообще.

Эта знакомая по романтизму закономерность вытекает, однако, из реальности переходной эпохи. Если распадается традиционная и универсальная картина мира, т.е. культура, то утрачивается определенность и соответствующего ей типа личности и в подсознании оживают нереализованные возможности человека, следовательно, потенциальные Я, которые трудно объединить. Рембо признается: «Мне кажется, что каждое существо должно быть наделено множеством иных жизней»². По существу, это романтическое мировосприятие. У Блока есть такие строки:

Для меня возможны все желания
И великие и малые мечты.
Мне понятны бездны, содрогания,
Тишина, и день, и ночь, и ты³.

¹ Берковский Н. Указ. соч. С. 41.

² Рембо А. Указ. соч. С. 331.

³ Блок А. Указ. соч. Т. 1. С. 507.

Касаясь раздробленности лирического Я поэта, Бердяев оценивает ее как негативное проявление кризиса культуры. Однако всякий кризис имеет отношение не только к утрачиваемым ценностям, а следовательно, к прошлому, но и к ценностям нарождающимся. В том-то и дело, что вслед за романтиками символисты убеждены: «Прошрое... и прошло, и оно еще будет, в прошлом остались драгоценности, либо не вошедшие в дальнейшее развитие, либо вошедшие по искаженной и неполной еще их оценке»¹. Попробуем понять, что в феномене множественности Я может быть конструктивным и чего Бердяев не заметил.

Отмеченное нами отождествление поэта с воплощаемыми дьявольским, сатанинским началом образами — лишь одно из проявлений того, что обычно называют «протеизм», т.е. способность поэта, как и вообще художника, перевоплощаться в разные образы и принимать облик разных существ и что, например, современный исследователь считает характерной чертой человека XXI в. или человека будущего². По утверждению Эпштейна, на рубеже XIX—XX вв. болезненно переживали разрыв с прошлым, ощущая духовную с ним связь. Отсюда и настроение финала истории. Обращаясь к настроениям *fin de siècle*, Нордау писал об этом лейтмотиве финала в переходное время, полагая, что человеком в этот период овладевает страх перед гибелью мира: «Преобладающее ощущение — ощущение гибели, уничтожения»³. Углубляясь в историю и обнаруживая аналогии с переходными эпохами, Нордау приходит к выводу о принципиально новом настроении. Отчаяние людей больше не происходит из чувства полноты жизни и радости от нее.

Период истории, несомненно, приближается к концу и возвещается другой период. Рвутся все традиции, и завтрашний день, по-видимому, не хочет быть связан с сегодняшним. Существующее колеблется и рушится, им не увлекаются, потому что им пресыщены и не верят, чтобы его сохранение заслуживало усилий. Воззрения, господствовавшие над умами до сих пор, мертвы или изгнаны, как свергнутые с трона короли...⁴

Рубеж XX—XXI вв., наоборот, дает возможность утверждать, что на этот раз человек ощущает свою связь с рождающейся новой цивили-

¹ Берковский Н. Указ. соч. С. 30.

² Эпштейн М. *Debut de siècle*, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5. С. 180.

³ Нордау М. Указ. соч. Т. 2. С. 12.

⁴ Там же. С. 15.

лизацией и в большей степени предстает футуристом, чем столетие назад. Человек XXI в. связан с умножением альтернативных способов существования. Это дает право говорить о рождении протеистического типа личности, сочетающего в себе свойства разных индивидов и ощущающего дискомфорт одного Я. Поэтому множественность Я будет восприниматься не как отклонение, а как норма. Соответственно радикально изменяется и оценка этого явления.

Выходя за границы своей предзаданной, естественной нормы, человек XXI в. становится сверхъестественным существом. Если это так, то художник и раньше был, и продолжает оставаться идеальной моделью такого типа человека. В особенности художник переходной эпохи, когда давление разлагающегося социума перестает быть определяющим. Но символист и есть художник переходной эпохи, следовательно, в его творчестве обязательно присутствуют черты протеизма. Поэтому естественно, что поэт-символист демонстрирует множественность Я, и это становится не просто заметным, но гипертрофированным, не только пугающим и отталкивающим, но и привлекательным, конструктивным. Множественность предполагает не совмещение просто разного, но противоположного, контрастного. Это и проявляется в активности сатанизма как оборотной стороны сакрального, сверхчуждого, что характерно для архаического сознания («Для диаволического самосознания характерно, что полярность, существующая между личностями, отождествляется с наличием полюсов внутри отдельной личности»¹). Естественно, что переходное сознание символиста предрасположено к эффекту двойничества. Проиллюстрируем это на примере стихотворения Анненского «Двойник»:

Не я, и не он, и не ты
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты².

Тема двойника часто встречается у Блока:

Я ждал тебя, а тень твоя мелькала
Вдали, в полях, где проходил и я,
Где и она когда-то отдыхала,
Где ты вздыхал о тайнах бытия...³

¹ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 77.

² Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 56.

³ Блок А. Указ. соч. Т. 1. С. 152.

Причем двойник иногда предстает в карнавально-смеховых, гротескных формах или в формах антиповедения.

Я был весь в пестрых лоскутках,
Белый, красный в безобразной маске.
Хохотал и кривлялся на распутьях,
И рассказывал шуточные сказки¹.

В стихотворении 1903 г. «Двойник» поэт предстает в наряде шута — Арлекина, причем Арлекин раздваивается на юного и старого:

Там — голубое окно Коломбины,
Розовый вечер, уснувший карниз...
В смертном весельи — мы два Арлекина —
Юный и старый — сплелись, обнялись!..
О, разделите! Вы видите сами:
Те же глаза, хоть различен наряд!..
Старый — он тупо глумится над нами,
Юный — он нежно вам преданный брат!²

В раздроблении личности Флоренский усматривает исключительно негативный акт. Осмыслять это явление он начинает с платоновского мифа об андрогине как идеале целостной личности, утраченном в ходе человеческой эволюции, но связывает раздробление личности с процессом ее обособления и самоутверждения или превращения в сверхчеловека. Самоутверждение личности — процесс, противоположный ее единству с Богом: чем дальше от Бога, тем ближе к дьяволу. «Но если личность, уже отчасти распавшаяся, опять не унимается и хочет быть сама богом, — “как боги” — то неминуемо постигает ее новое и новое — дробление, новый и новый распад»³. Распад личности на множество состояний и мгновений, характерный для творчества символистов и пронизательно отмеченный Бердяевым, для Флоренского представляет следствие отпадения индивида от Бога («Душа теряет свое субстанциональное единство, теряет сознание своей творческой природы, теряется в хаотическом вихре своих же состояний, переставая быть субстанцией их. Я захлебывается в “потокe мысленном страстей”»⁴). Это состояние и воспроизводится в символизме.

¹ Блок А. Указ. соч. С. 277.

² Там же. С. 288.

³ Флоренский П. Указ. соч. С. 178.

⁴ Там же. С. 174.

Естественно, что культивирование множественности Я — оборотная сторона распада идентичности, причем не только индивидуальной, но и коллективной, т.е. культуры в целом. А переходные эпохи демонстрируют именно такой распад коллективной идентичности. Важно в этом усматривать не только негативный, но и конструктивный процесс как обещание рождения новой системы ценностей, обновления культуры в целом. Эта двойственность эпохи, связанная с ее восприятием одновременно и как конца одной культуры, и как начала другой, в поле зрения символистов оказывается постоянно. Особенно много внимания этому уделяет в своих романах Мережковский. Так, изображаемые им «культурные герои», вроде Петра I или Леонардо, в восприятии окружающих предстают то находящимися в гармонии с традиционными ценностями, то оказывающимися носителями демонического, сатанинского начала. В каждом его романе рядом с главным героем появляется персонаж сомневающийся, в сознании которого образ центрального персонажа двоится. Таким в романе «Петр и Алексей» предстает русский Гамлет — царевич Алексей. «Образ отца двоился: как бы в мгновенном превращении оборотня царевич видел два лица — одно доброе, милое, лицо родимого батюшки, другое — чуждое, страшное, как мертвая маска — лицо зверя. И всего страшнее было то, что не знал он, какое из этих двух лиц настоящее — отца или зверя? Отец ли становится зверем, или зверь отцом»¹. Этот пример иллюстрирует основную идею Мережковского — идею синтеза Христа и Антихриста, христианства и язычества².

В романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» один из учеников мастера говорит о нем: «Янус двуликий: одно лицо ко Христу, другое к Антихристу. Поди разбери, какое истинное, какое ложное. Или оба истинные?»³. Из-за двоящегося, постоянно изменяющегося лика Леонардо его ученик Джованни Бельтраффио бессилен представить целостный образ учителя. В его сомнениях получает отражение настроение эпохи Ренессанса. «Я понял слова Писания: “Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих”. Не могу я больше терпеть! Погибаю, с ума схожу от этих двоящихся мыслей, от лика Антихриста сквозь лик Христа. Зачем ты покинул меня, Господи?»⁴. В сознании Джованни двоится не

¹ Мережковский Д. Петр и Алексей. М., 1990. С. 343.

² Бердяев Н. Русская идея. С. 194.

³ Мережковский Д. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С. 168.

⁴ Там же. С. 174.

только образ учителя, но и образ Христа на его картине «Тайная вечеря».

Джиованни, хотя самому себе не признавался в этих мыслях и гнал их прочь с последним усилием разума, думал о двух Леонардовых изображениях лика Господня. Стоило ему закрыть глаза, чтобы оба они вместе стали перед ним как живые: один — родной, полный человеческого немощью, лик Того, кто на горе Елеонской скорбел до кровавого пота и молился детской молитвою о чуде; другой — нечеловечески-спокойный, мудрый, чуждый и страшный. И Джиованни думал о том, что, может быть, в своем неразрешимом противоречии — оба они истинны¹.

Любопытно, что два лика Христа не были резко противостоящими, они сближались, переходили одно в другое.

Его мучило также другое видение — два лика Господня, противоположные и подобные, как двойники: Один, полный человеческим страданием и немощью, — лик Того, кто на вержении камня молился о чуде; другой лик страшного, чуждого, всемогущего и всезнающего, Слова, ставшего плотью, — Первого Двигателя. Они обращены были друг к другу, как в поединке два вечных противника. И между тем как Джиованни вглядывался в них, — лик смиренного, скорбного темнел, искажался, превращаясь в демона, которого некогда Леонардо изобразил в карикатуре на Савонаролу и, обличая Двойника своего, называл его Антихристом².

В творчестве символистов фиксируются повторяющиеся образы, к которым можно отнести, например, Нарцисса, Орфея или Диониса. Это тоже своеобразные двойники поэта. Эти образы могут переходить друг в друга, символизировать друг друга. Однако все они — грани множественного Я поэта. Как в Нарциссе, так и в Орфее улавливается образ столь актуального для рубежа XIX–XX вв. Диониса — антагониста Бога, санкционирующего логику господства и царства разума³. Как пишет Г. Маркузе, Нарцисс освобождает от бремени исторического времени, от репрессивного давления цивилизации. Между репрессивным порядком и временем существует тесная связь. «Орфико-нарциссические образы связаны с Великим Отказом: отказом примириться с утратой либидозного объекта (или субъекта). Отказ выражает потребность освобождения, воссоединения с утраченным. Орфей является прообразом

¹ Мережковский Д. Воскресшие боги. С. 293.

² Там же. С. 304.

³ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Киев, 1995. С. 166.

поэта как освободителя и создателя: он устанавливает в мире более высокий порядок — порядок без подавления. Искусство, свобода и культура навечно слились в его личности»¹. Таким прообразом поэта Орфей был и у романтиков. Но это особый прообраз. Его песни и мелодии — не самодовлеющее искусство. Под его звуки сдвигаются камни, строятся города и расцветают сады². Иначе говоря, в этом образе искусство и жизнь не разъединены, а продолжают друг друга. Поэзия переливается в саму жизнь. Если символист — маргинал и аутсайдер, если его поведение — это антиповедение, то замкнутость Я, эгоцентризм оценивается им положительно, что и получает выражение в образе Нарцисса. Поэтому нарциссизм становится жизненной позицией. В стихотворении 1896 г. Брюсов дает наставления юному поэту:

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно³.

По своему содержанию близко к этому и другое стихотворение Брюсова 1898 г.:

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной веры в себя.
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя⁴.

Тема Нарцисса оказывается центральной для символизма в целом с его безобъектным, лишенным связи с миром опытом⁵. Однако образы Нарцисса и Орфея нередко связаны с темой перверсии, которая лишь усиливает бунт против порядка, подчиняющего сексуальность производству потомства, и против институтов, этот порядок гарантирующих. Вопреки обществу, использующему сексуальность как средство достижения полезных целей, перверсии утверждают сексуальность как самоцель⁶. У символистов образ Нарцисса весьма популярен. Так, свой трактат о теории символа А. Жид назвал «Трактат о Нарциссе», где писал, что всякая

¹ Маркузе Г. Указ. соч. С. 174.

² Берковский Н. Указ. соч. С. 34.

³ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 100.

⁴ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 132.

⁵ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 109.

⁶ Маркузе Г. Указ. соч. С. 45.

вещь стремится к своей идеальной форме, а чтобы ее обрести, необходимо разрушить покров чувственных видимостей и прорваться к ней. Предназначение поэта заключается в том, чтобы разрушить этот покров видимостей и обнаружить архетипические первообразы вещей¹. Словно ясновидящий, поэт срывает покров, обретая скрытый первообраз. Эта функция поэзии первыми символистами осознана. Так, в письме 1871 г. Рембо писал: «Я хочу быть поэтом, и я пытаюсь превратиться в ясновидца...»². Таким ясновидящим Мережковский видит, например, Фофанова, утверждая, что на предметы поэт смотрит как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира («В современной бездушной толпе это больше чем мистик, это — ясновидящий, один из тех редких и странных людей, которых древние называли *vates*»³).

У русских символистов образ Нарцисса выражает тему андрогинизма. С точки зрения эстетики символизма нарциссизм — наивысшее проявление художественной натуры⁴. В этом представлении получает выражение имеющая место в гении, тем более в гении переходной эпохи эстетизация аномалии пола⁵. «В нарциссическом отношении к внешнему миру репродуцируется заложенный уже в андрогинизме принцип. Он отрицает необходимость связи с другими»⁶. Но это как раз и означает свободу для активизации множественности Я поэта-символиста. Вот Нарцисс Мережковского:

Очарованный, безмолвный,
Он глядит, восторга полный, —
Перед образом своим,
Как статуя, недвижим...⁷

Более того, как утверждает исследователь, тема Нарцисса является центральной для символизма в целом с его безобъектным, лишенным связи с миром опытом⁸. Разумеется, в теме Нарцисса

¹ Поэзия французского символизма. С. 449.

² Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 25.

³ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 214.

⁴ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 97.

⁵ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. С. 148.

⁶ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 109.

⁷ Мережковский Д. Собрание стихотворений. СПб., 2000. С. 52.

⁸ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 109.

звучит не только тема перверсии, но и тема индивидуализма. Не случайно у символистов вызывает интерес философия А. Шопенгауэра. Ведь их поэтические образы — тоже «мир как воля и представление». В стихотворении «Зеркало» Бальмонта есть следующие строки:

Я зеркало ликом земных
И собственной жизни бездонной.
Я все вовлекаю в свой стих,
Что взглянет в затон углубленный,
Я властно маню в глубину,
Где каждый воздушно удвоен,
Где все причащаются сну,
Где даже уродливый строен¹.

Тема зеркала в поэзии символизма вызывает в сознании рефлексии Ж. Лакана о регрессе индивида в досоциальную стихию, что логично вытекает из позиции поэта как испытывающего затруднения с идентичностью личности аутсайдера. Поэт-символист абсолютизирует выпадение из сети социальных взаимодействий и, следовательно, его социальное Я регрессирует к его зеркальному Я². Лакан так и пишет о «регрессии субъекта» к стадии зеркала, что в поэзии символистов выражает образ Нарцисса³. Стоит ли говорить о том, что в этом случае значение объективной реальности принижается.

Когда Розанов стремится объяснить смысл творчества декадентов-символистов, он начинает с противопоставления средних веков Новому времени, т.е. времени отречения от своего Я и обращения к Богу и времени открытия и утверждения этого Я — с XIV в. по XIX в., полагая, что предельный индивидуализм и эгоцентризм, характерные для символизма, понятны лишь в этой исторической перспективе.

Он (человек. — *Н.Х.*) все более и более разучается молиться: молитва есть обращение души к Богу, и между тем его душа обращается только к себе. Все, что сжимает его, теснит, что мешает независимому обнаружению своего Я — будет ли это Я низко или благородно, содержание или пусто — для него становится невыносимо; в XVI в. он сбрасывает

¹ Бальмонт К. Стозвучные песни. Сочинения. С. 138.

² Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я // Ж. Лакан. Инстанция буквы или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 12.

³ Лакан Ж. Указ. соч. С. 119.

сывает с себя церковь, говоря: Я — церковь; в XVIII в. сбрасывает государство, говоря: Я — государство; он декларирует права этого Я (революция); он поэтизирует глубины этого Я («Фауст», «Вертер», Байрон); он говорит, что и весь мир есть только отражение этого Я (философия германского идеализма), — до тех пор, пока это Я, перевознесенное, изукрашенное, огражденное законодательствами, на развалинах всех великих связующих институтов: церкви, отечества, семьи — не определяет себя, к исходу XIX в., в этом неожиданно кратком, но вместе с выразительным пожеланием: «О, закрой свои бледные ноги!»¹

Высказывая это суждение, Розанов хотел лишь сказать, что начавшаяся в эпоху Ренессанса и вызвавшая к жизни прекрасные эстетические создания религия Я на рубеже XIX–XX вв. оказалась исчерпанной, представая «беспросветным эгоизмом», что, собственно, и выражает суть декадентства. Объективный мир как предмет любви или интереса, даже как предмет негодования или презрения исчезает из декадентской поэзии. Опустошенное и павшее Я способно воспроизводить не отпечатки объективного мира, а проекции этого Я, что и объясняет постоянное обращение символистов к образу Нарцисса:

...Перед пустым Я проносятся чисто абстрактные ни за какую реальную действительность, ничего из реального мира не несущие в себе, кроме отдельных слов, названий предметов, обрывков сцен, которые чередуются в произвольном порядке, среди этих сцен, предметов, слов, захваченных зыбким воспоминанием из мира действительности и несущихся вперед без намерения и смысла, попадают как бы брошенные, как бы потерянные мысли, без развития, даже без сколько-нибудь необходимой связи².

С точки зрения религиозной философии такое соредоточение на собственном Я представляет грех. «Грех есть то коренное стремление Я, которым Я утверждает в своей особности, в своем отъединении и делает из себя единственную точку реальности. Грех есть то, что закрывает от Я всю реальность, ибо видеть реальность — это именно и значит выйти из себя и перенести свое Я в не-Я, в другое, в зримое, т.е. полюбить»³.

Таким образом, очевидно, что распад картины мира, придававшей культуре и личности предшествующей эпохи стабильность и целостность, приводит к утрате идентичности личности и к акти-

¹ Розанов В. О символистах и декадентах // В. Розанов. Религия и культура. М., 1990. Т. 1. С. 173.

² Розанов В. Там же. С. 174.

³ Флоренский П. Указ. соч. Т. 1. С. 178.

визации множественности его Я, что и предстает в творчестве символистов.

Художественное время в символистской картине мира

Касаясь нового брожения в искусстве, один из постоянно уделяющих символизму внимание критиков рубежа XIX—XX вв., Вольтер, писал о новом мировосприятии эпохи:

Духовные инстинкты просыпаются в целой Европе. Окончательно погребенный критической философией новейших умственных эпох материализм не оживет никогда потому, что люди стали думать и чувствовать тоньше, лучше и вдохновеннее прежнего, потому что чутким слухом стали восприниматься нежные и далекие волнения души, происходящие на границе с неведомой мировой тайной. Если существует нечто единое, верное и свободное за блистательным покровом видимых явлений, то должна быть во что бы то ни стало создана такая философия, которая прозревала бы этот покров, отгадывала бы смысл мировых явлений, соединяла бы с логической бесповоротностью видимое с невидимым¹.

Однако этой цели должна служить не только философия, но и искусство. При этом мыслители и художники стремились найти в предшествующей истории аналогичные ситуации. Расширяющееся историческое сознание позволяет находить прецеденты в истории, в том числе древней. Излюбленной идеей рубежа веков становится вызванная к жизни Ницше идея «вечного возвращения». Позднее, уже в 1920-е гг. ее блистательно сформулирует Шпенглер, несомненно, испытавший влияние Ницше, показавший, что переживаемая цивилизованным миром на рубеже XIX—XX вв. эпоха возвращает к ситуации поздней античности, т.е. к эпохе упадка и одряхления. Вообще к открытию древних культур на протяжении XIX — начала XX в. символисты были чувствительны. Об этом свидетельствует восторженное воспроизведение этих открытий в очерке Брюсова «Учители учителей», где поэт и теоретик пытается не только обнаружить родство между разными уже угаснувшими цивилизациями, но и указать на возможные общие истоки их развития — Атлантиду: «Мы учились у античности, античность у ранней древности, ранняя древность — у Атлантиды. Таинствен-

¹ Вольтер А. Литературные заметки // Северный вестник. 1896. № 12. С. 248.

ные, поныне полумифические, атланты были учителями наших учителей, и им мы вполне вправе присвоить ответственное наименование: “учители учителей”»¹. Нельзя не ощутить восторга, испытываемого Брюсовым перед недавними открытиями в археологии:

Словно удары могучего тарана, эти открытия сокрушили цитадель исторической науки недавнего прошлого. За тем, что считалось конечным пределом истории, вдруг открылись неизмеримые дали веков и тысячелетий. То, что раньше представлялось всей «историей человечества», оказалось лишь ее эпилогом, заключительными главами к длинному ряду предшествующих глав, о существовании которых наука долгое время не подозревала или не хотела подозревать².

Естественно, что когда начало истории передвинулось за пределы античности, в глубь предшествующих античности тысячелетий, появилась возможность проводить аналогии и сопоставлять эпохи, о чем и свидетельствовал трактат Шпенглера. Но эта игра в аналогии символистам уже известна. Так, описывая Кносский лабиринт, Брюсов стремился представить, как вели себя в нем люди во время делового дня и на досуге, днем и ночью. Воспроизводя нравы древних, Брюсов пишет:

И сорок пять столетий тому назад, как и в наши дни, свершились под этот шепот, под покровом этого плаща великие тайнства страсти, разрешавшие все волнения, тревоги и муки, которые накопились в сердце за долгий день. И в эти часы, в эти мгновения, исчезало всякое различие между современным человеком с его телефонами, аэропланами и кинематографами, и обитателем критского дворца, привыкшим к «скачкам быков», к изысканным вазам, ко всему обиходу жизни в запутанно-торжественном лабиринте³.

Описывая туалеты эгейских женщин, «хозяек лабиринта», Брюсов снова проводит историческую параллель.

Дамы в критских дворцах одевались так, чтобы согласно со своими представлениями о прекрасном и изящном радовать взоры окружающих и, вероятно, даже изумлять их. Так одеваются и современные дамы, выезжая на бал, на премьеру, на пышный вернисаж. Многие изображения эгейских женщин прежде всего приводят на память, — что и было не раз отмечено, — картины современных модных журналов. Одно из таких изображений слывет среди исследователей эгей-

¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 7. С. 437.

² Там же. С. 279.

³ Там же. Указ. соч. С. 300.

ской старины под многозначительным названием «парижанка». Между тем изображение это относится к началу второго тысячелетия до Р.Х. Париж XX века и до Р.Х. как бы совпадают в туалетах представительниц своего «большого света»¹.

Расширяющееся историческое сознание, достигающее в бестселлере Шпенглера пика, — одна сторона резко изменяющегося в это время отношения к историческому времени. Другая его сторона связана с уже упоминавшимся культом мгновения, очевидного в эту эпоху в философии, например в «философии жизни» и, в частности, у А. Бергсона. Оппозиция Аполлона и Диониса у Ницше также имеет к этому отношение. Аполлон связан с отношением ко времени, как оно воспринималось в Новое время, в котором прошлое, настоящее и будущее имели четко закрепленные за ними места. В этой структуре времени проявился рационализм Нового времени. Культ Диониса связан с распадом этой структуры, с выходом из исторического времени вообще, прорывом в иррациональную стихию мгновения, без чего эту эпоху трудно представить. Бердяев писал, что русский Ренессанс начала XX в. разрывался под знаком не только духа, но и Диониса². Один из ведущих представителей философии жизни Г. Зиммель, говоря об отношении Гёте ко времени, утверждает, что для него жизнь в каждый момент и на каждой стадии развития есть нечто самоценное, а не что-то, получающее смысл лишь в конечной стадии или как завершение предшествующей стадии. Следовательно, здесь имеет место культ мгновения. «Эта самодостаточность каждого момента жизни как выражение фундаментальной ценности жизни вообще состоит в независимости не только от будущего, но и от прошлого»³.

Культ мгновения характерен и для экзистенциализма, корнями уходящего в XIX в. Здесь в извечной оппозиции подлинного и неподлинного бытия мгновение означает реальность подменного бытия, проблема времени имеет решающее значение. Именно экзистенциалисты обнаружили тесную связь настоящего с будущим. Будущее — это не замкнутая, нереальная стихия. Оно врывается в настоящее, пронизывая его собой. Возникает переживаемое, или субъективное, время, отличное от физического, или объективно-

¹ Брюсов В. Указ. соч. С. 303.

² Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. С. 192.

³ Зиммель Г. Избранное. М., 1996. Т. 1. Философия культуры. С. 376.

го, времени. Оно может протекать то быстрее, то медленнее физического времени. В экзистенциализме отношение ко времени связано с пониманием личности, точнее, подлинного существования личности. Как и символисты, экзистенциалисты придают мгновению большое значение. При этом в их понимании времени имеет место переключки с философией жизни. Для них мгновение настоящего не изолировано от прошлого и будущего, а связано с ними. Мгновение отсылает за свои пределы — в прошлое и будущее. Оно обнаруживает сложнейшую структуру.

Будущее — это то, что оказывается действенным в надеждах и опасениях, планах и проектах, что в качестве формирующего фактора образует неотъемлемую часть настоящего. И точно так же прошлое: оно является не тем, что имело место однажды в какой-либо предыдущей временной точке и в настоящее мгновение человека более не касается, но тем, что в качестве формирования и определенности тянется из прошедшего в настоящее, определяя последнее как в хорошем, так и в плохом, как в плане несущей основы, так и в плане стесняющего предела¹.

Как и в символизме, в экзистенциализме мгновение обретает высшую ценность: внутренняя ценность отдельного мгновения абсолютна, а главное независима от временной протяженности, следовательно, от какого-либо преследующего цель действия. Сознание включенности отдельного мгновения во временной поток, т.е. в некую временную непрерывность, здесь исключается.

Отсутствует какое бы то ни было непрерывное продвижение от мгновения к мгновению, какое бы то ни было сохранение достигнутого в ходе времени, но, подобно тому как экзистенциальное существование должно постоянно достигаться вновь в каждом отдельном случае, в течение жизни высшим также остается череда отдельных мгновений, которые, словно отдельные светящиеся точки, выделяются на темном фоне остального личного бытия².

Если столь представительные для рубежа XIX—XX вв. философские системы осознают в отношениях со временем радикальное изменение, то искусство этой эпохи тоже не могло пройти мимо этого. Иллюстрацией трансформации может служить теория и практика русского символизма. Как и для экзистенциалиста, для символиста мгновение знаменует наивысшую степень жизненной

¹ Больнов О. Философия экзистенциализма. СПб., 1999. С. 140.

² Там же. С. 146.

интенсивности. В этом символисты возвращают к мировосприятию романтиков. Так, характеризуя К. Brentano, Жирмунский пишет, что в основе его душевной жизни лежит обостренная восприимчивость к каждому мгновению жизни, «та изменчивость и отзывчивость, которая делает для внутренней жизни поэта-романтика значительным и ценным каждое впечатление внешнего мира»¹. Отмеченные в поэзии Brentano признаки соотносимы с тем, что Жирмунский называет чувством жизни, определяющим во многом и поэтику каждого художника, и поэзию в целом. Введение Жирмунским категории «чувство жизни» в историю литературы оказалось несовместимым, например, с требованиями «формальной» школы, что осознавал сам исследователь. В самом деле, эта категория поставила литературный процесс в зависимость от социологических и культурно-исторических факторов, которые не имели для формалистов значения и от которых они стремились абстрагироваться. Для первого поколения романтиков характерны чувство восторга и радости жизни, стремление пережить все яркие ее проявления. Тот же мотив можно фиксировать и в символизме:

Каждый миг есть чудо и безумье...²
Мгновения тайны, как тайна, мгновенья...³
Со мной лишь гномы пленные,
Злобные пособники мои,
Да мои видения мгновенья,
Да в мечтах последних — волны пенные,
Рассеченные движением ладьи⁴.

Бальмонту принадлежат следующие строки:

У мысли нет орудья измерить глубину,
Нет сил, чтобы замедлить бегущую весну.
Лишь есть одна возможность сказать мгновению: стой!
Разбив оковы мысли, быть скованным — мечтой⁵.

В записной книжке за 1904 г. Бальмонт писал: «Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгно-

¹ Жирмунский В. Указ. соч. С. 72.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 225.

³ Там же. С. 107.

⁴ Там же. С. 411.

⁵ Бальмонт К. Стозвучные песни. Сочинения. С. 57.

венья, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю и изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновению, и оно мне снова открывает свежие поляны»¹. Однако и для Бальмонта как символиста, и для Рембо мгновения — реальность Иного («Звон мгновения — когда его либишь, как я, — из области подземных звонов»²).

Не случайно применительно к романтикам уже употребляют понятие «импрессионизм». Обостренное чувство неповторимости каждого мгновения жизни противостоит осознанию связи между мгновениями. «Это — импрессионизм чувства, который не ищет длительности, а в каждом мгновении — всей силы и полноты переживания, и отдается до конца “истине мгновения”, не стараясь связать ее с противоречивым содержанием других мгновений»³. Это наблюдение имеет прямое отношение к символизму — первоначально он отождествляется именно с импрессионизмом. Уделяя мгновению первостепенное внимание, символисты создают ряд образов, которые из-за своей разобщенности не могут сложиться в какую-то законченную картину. «Связь образов тут чисто случайная. Воображению читателя предоставляется самостоятельно объединить и связать их. Символизм поэтому можно назвать “поэзией намеков”»⁴. Вообще, в начале XX в. споров об импрессионизме в поэзии и вообще в литературе было достаточно. В частности, В. Фриче, фиксируя черты импрессионистского стиля, писал о стремлении подметить и передать решительно все впечатления, получаемые от внешней действительности, без предварительной, критической сортировки и в такой последовательности, как они входят в сознание художника. По его утверждению, это проявление нервной городской психики, реагирующей на самые ничтожные внешние воздействия, неспособной сопротивляться получаемым извне представлениям.

Импрессионизм в литературе — это способность выявлять и передавать характерные мелочи, отличающие одно явление от других, останавливаться на едва заметных деталях, не поражавших глаз людей прошлых поколений. «Так как реальная действительность распадается в глазах нервного человека на множество отдельных случайных впечатлений, то она в изображении импрессионистов

¹ Бальмонт К. Указ. соч. С. 261.

² Там же.

³ Жирмунский В. Указ. соч. С. 73.

⁴ Гудзий Н. Из истории раннего русского символизма // Искусство. 1927. № 4. С. 195.

естественно превращается в ряд ничем не связанных отрывочных картин»¹. По Фриче, импрессионизм предстает мировосприятием «нервного человека», т.е. обитателя современного города.

Расчленение какого-то временного потока на мгновения, характерное для импрессионизма, можно констатировать и в символизме. Характеризуя творчество Анненского, Брюсов писал: «Манера письма Анненского — резко импрессионистична; она все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг»². Защищая символизм, Мережковский тоже говорит о свойственном ему импрессионизме, ссылаясь на авторитет Бодлера и По.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Это жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно называли эту черту импрессионизмом³.

Брюсов постоянно возвращается к теме мгновения и в своих стихах, и в своей критике. Так, разделяя внешние и внутренние чувства, поэт говорит, что для большинства людей последние оказывается весьма редкими и открываются лишь в мгновениях. Они позволяют проникнуть в бездны и ужасы. Многие художники дорожат этими мгновениями (Тютчев, Достоевский, Фет). Вообще поэт склонен абсолютизировать мгновения: «Что во мне есть, то истинно. Не человек — мера вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение»⁴. Белый посвятил поэзии Брюсова статью, предметом анализа которой выступает отношение поэта ко времени, каким оно предстает в его поэзии. Целостность поэтического мышления Брюсова — обратная сторона раздробления бытия на первичные элементы. Такое разложение сопутствует нисхождению поэта в хаос. Поэзия —

¹ Фриче В. Социально-психологические основы натуралистического импрессионизма // Очерки реалистического мировоззрения. СПб., 1904. С. 667.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 328.

³ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 174.

⁴ Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 61.

средство преодоления хаоса, а разложение времени на мгновения у Брюсова — свидетельство переживаемого хаоса. Время хаоса — это безвременье, преодолеваемое поэтом с помощью включения образов в особое время — время вечности («Везде стремление соединить в символе случайность обыденного явления с его вечным, мировым, не случайным смыслом. И чем случайней поверхность явления, тем величественнее сквозящая в нем Вечность»¹). В связи с Брюсовым Белый вспоминает образы Аполлона и Диониса. Разложение времени на мгновения — дань дионисийской стихии:

С одной стороны, перед нами общие положения, навсегда определяющие наш жизненный путь среди хаоса мгновений. С другой стороны, отдельным мгновениям присуща возможность развернуться в Вечность. Отвлекаясь от живого содержания всех мгновений, мы сообщаем характер призрачности окружающей действительности. Уходя в отдельное мгновение, как в бесконечный лабиринт, мы теряем связь между этими мгновениями. Сменяя друг друга, эти несвязанные, а потому и бессвязные мгновения несутся в нестройном потоке. Человеческий ум не в силах справиться с агрегатом случайных слов, звуков и красок. Вот почему приближение хотя бы и яркой бессвязности к поверхностям сознания производит ужасающее впечатление на нашу психику. Дух оргийной стихийности вступает в борьбу с духом определенной законченности. Дионис борется с Аполлоном, Логос с Хаосом².

Культивируя в своей поэзии мгновения, Брюсов эту тенденцию пытается выявить у своих единомышленников. Из новых поэтов, у которых жажда запечатления мгновения выражена особенно ярко, можно прежде всего назвать Бальмонта. «Для него (Бальмонта. — *Н.Х.*) жить — значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас»³. По мнению Брюсова, смысл творчества Бальмонта заключается в том, чтобы в каждый миг вместить всю полноту бытия. Каждое мгновение может стать темой для стихотворения, ведь оно вызывает к жизни массу острых и ярких переживаний. Когда Брюсов пытается постичь у Бальмонта эстетику мгновения, он использует понятие «экстаз», помогающее понять

¹ *Белый Андрей*. Поэзия Валерия Брюсова // Новый путь. № 7. С. 135.

² Там же. С. 137.

³ *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 6. С. 250.

смысл поэтического переживания мгновения, ощутить природу поэзии, сохраняющую связь с магией и религией и вообще с восхождением человека к сверхчувственным мирам.

Экстаз как способ приобщения к сверхчувственному миру

Вопрос экстатического состояния поэта и художника вообще в процессе творчества, возникающий в связи с культом мгновения в поэтике символистов, по нашему мнению, является ключевым не только для поэтики символизма, но и для культуры в целом, в которой это художественное направление становится возможным. Стремление зафиксировать в поэзии мгновение приводит Брюсова к поэзии Фета, в связи с творчеством которого он и высказывается о поэзии как экстатическом состоянии. Брюсов говорит, что мысль поэта находится между миром явлений и миром сущностей, а поэзия — выход из мира явлений как из тюрьмы на свободу, где царят хаос и первообразы. Такой выход предстает в форме мгновения, причем мгновения экстатического. Собственно, это уже особая концепция творчества, здание которой пока не возведено, хотя символисты над его фундаментом поработали достаточно. В самом деле, роль экстатических состояний в художественном творчестве нельзя переоценить, даже если поздние эпохи в истории искусства и затрудняют проследивание этой связи. На наш взгляд, утверждение Элиаде об общей природе поэтического творчества и экстатического опыта¹ нуждается в фундаментальном исследовании. Отделяя экстаз художественный от религиозного, Брюсов пишет: «Экстаз, интуиция, вдохновение дают “странное прозрение”, увлекают за рубеж “вседневного удела”, освобождают от последних оков, от которых не властен освободить никакой другой владыка: от “рабства природе”, от “железной судьбы”, от условий нашего обычного познания и бытия»².

Поэтическое творчество, немыслимое без экстатического состояния, предстает чем-то вроде «безумия» или «опьянения», а сам поэт — «безумцем» или «опьяненным». Поэзия — это запечатлен-

¹ Элиаде М. Аспекты мифа.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 212.

ные «мгновения прозрения»¹. Таким образом, характерный для символистов прорыв к сверхчувственной реальности возможен лишь в форме экстаза. Так оказываются сближенными ключевые для символизма понятия «экстаз» и «символ». Лишь в экстазе возможен прорыв из мира предметного в мир сверхпредметный, когда таинственные символы бытия поддаются расшифровке. Теперь понятно, почему символисты оказывались восторженными читателями раннего трактата Ницше, в котором раскрывается смысл дионисийского опьянения. Концепция немецкого философа позволила им осознать психологию творческого процесса под тем углом зрения, который им оказывался ближе. Конечно, некоторые признаки дионисизма были очевидны еще в эпоху романтизма. Языческих демонов — Аполлона и Диониса — воскрешает уже Пушкин:

То были двух бесов изображенья.
Один (Дельфийский идол) — лик молодой —
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.
Другой — женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный².

У символистов образ Диониса становится образом-лейтмотивом. Вот гимн Дионису у Мережковского:

Один есть подвиг в жизни — радость,
Одна есть правда в жизни — смех!
Подобны смеху наши стоны...
Гряди, всеильный Вакх, дерзай,
И все преграды, все законы,
С невинным смехом, нарушай!
Мы нектар жизни выпиваем
До дна, как боги в небесах,
И смехом смерть мы побеждаем,
С безумьем Вакховым в сердцах!³

Этот призыв к нарушению всех преград и законов возвращает к Дионису, открытому уже романтиками. Кстати, именно романтики первыми поняли смысл комического у Аристофана, по сути

¹ Брюсов В. Указ. соч. С. 213.

² Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 323.

³ Мережковский Д. Песня вакханок // Северный вестник. 1894. № 12. С. 45.

дела реабилитируя этого автора, поскольку задолго до Ницше и Бахтина реконструировали карнавальную стихию античности, когда иерархическое строение социума на время разрушалось и все подвергалось осмеянию. Но это означало реальность дионисова безумия, которое «никого не миновало — будь это обыкновенные граждане в домах и на площадях, будь это их правители и судьи в судах и народных собраниях, будь это сами бессмертные боги в храмах, им посвященных»¹.

Посвятивший Дионису специальные работы Иванов констатирует: «Обаяние Дионисово сделало его властителем наших дум»². В зависимость от дионисийской стихии философ ставит и творчество символистов («Мы хлебнули мирового божественного вина и стали сновидцами»³). Столь знаковой на рубеже XIX—XX вв. фигурой Дионис становится потому, что он выражает психологию эпохи — потребность в выходе из исторического времени и из той культуры, которая развилась под знаком индивидуализма. Эта потребность удовлетворяется в атмосфере дионисийского экстаза, следы которого остаются в поэзии символизма. По словам Иванова, «дионисийское состояние есть выход из времени и погружение в безвремя»⁴. Но это означает, что выход за пределы исторического времени есть культивирование мгновения настоящего, ценимое символистами. Однако вопрос о Дионисе переходит в вопрос о ритуале и мифе. То, что выход из исторического времени ставит перед реальностью мгновения, — одна сторона. Вторая сторона — выявление в этом мгновении его космологической и мифологической основы, т.е. того, что связывает его с вечностью и позволяет рассматривать мгновение в контексте вечного возвращения, или циклической логики. На это обращает внимание Волошин, причем для него культ мгновения не противостоит вечности, наоборот, она постигается с помощью мгновений и именно в этом проявляется эстетика символизма.

Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душою художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходящих формах: люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение потому, что оно проходит

¹ Берковский Н. Указ. соч. С. 53.

² Иванов В. Указ. соч. С. 27.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 33.

||| безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому, что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира¹.

В уже цитировавшемся диалоге Брюсова некто, обозначенный им «историк», по поводу поэтики символизма говорит: «Только через символы мы можем влить в душу стихотворения его истинное содержание, которое есть не сюжет, не такая-то отвлеченная идея... а то сокровенное, что иным образом выражено быть не может»². Но способность выражать невыразимое возвращает поэта и художника рубежа XIX–XX вв. к древнейшему образу пророка, шамана, прорицателя, ясновидца. Как пишет С. Булгаков, «художник есть вещун некой нездешней действительности, которая открывается ему в художественных образах»³. Можно сказать еще точнее: поэт не только вещун иной действительности, но и разрушитель исторического времени. Отвергая императив времени, он возвращает искусство к мифу, начиная мыслить первообразами. Об этом пишет Элиаде, доказывая, что поэзия продолжает мифологию:

||| Вся поэзия старается «переделать» язык, другими словами, отойти от современного повседневногo языка и отыскать новую, частную и собственную речь, согласно последнему анализу — тайную. Но поэтическое творение, как и лингвистическое, подразумевает отказ от времени — истории, сконцентрировавшейся в языке, — и склонно к возврату райского, изначального состояния: тех дней, когда можно было творить непринужденно, когда прошлое не существовало, потому что время не осознавалось, не было памяти темпорального течения. Более того, даже в наше время говорится, что для великого поэта прошлого не существует: поэт видит мир таким, каким он был в космогонический момент первого дня творения. С определенной точки зрения мы можем сказать, что каждый великий поэт «переделывает» мир, так как пытается увидеть его таким, как если бы Времени и Истории не существовало. В этом его позиция удивительно схожа с таковой «примитивного» человека и человека традиционных культур⁴.

Смысл творчества в этом направлении не был секретом и для самих символистов. Так, представляя художника ясновидцем, Ж. Ванор в 1889 г. писал: «И миссией гения — ясновидца, проник-

¹ Волошин М. Анри де Реньё // Аполлон. 1910. № 4. С. 27.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 430.

³ Булгаков С. Свет невечерний. М., 1994. С. 57.

⁴ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М., 1996. С. 37.

шего в смысл заключенных в зримом мире символов, отныне будет не рассказывать истории и исследовать человеческие страсти, а угадывать соответствия между вещным миром и миром наших идей и грез»¹. Для Белого процесс творчества — слияние с божеством, а сам художник — демиург:

Некоторое единство (Бог), открываясь художнику в его переживании, вызывает потребность изобразить (себе и другим) переживание божества в образе; художник в материале (в камне) извмивает божество, не заботясь о том, существует ли образ природы, соответствующий данному образу. Тут художник, во-первых, символический реалист, во-вторых, романтик, ибо в процессе творчества он отправляется от поющего в нем переживания. Такова религиозная фантастика: художник здесь — провидец нового мира, не данного в видимости².

Очевидно, что такое представление о творчестве и художнике порывает с принципом мимезиса, ибо не заботится о том, соответствует ли созданное художником природе. Возвращение образа художника к архаической модели связано с представлением символов о смысле творчества как преображении или скачке в иную реальность, в данном случае сверхчувственную.

Касаясь образа Диониса у Мережковского, мы не сказали о необычной интерпретации поэтом этого образа. Как и для другого теоретика символизма Иванова, для Мережковского Дионис — не антитеза Христу, а носитель христианского начала в языческой среде, вернее, это своеобразный протоХристос, эмбрион того, из чего позднее разовьется христианство. В романе «Воскресшие боги» Мережковский устами Кассандры излагает свою основную идею — о синтезе языческого и христианского, к которому, как считал художник, в истории движется мир, но движется, прибегая к инверсии. Поэтому в истории все время возникает явление воскресших языческих богов. Первая и ранняя такая попытка имела место еще в античности, когда христианство уже успело распространиться в Элладе. Идейным ее вождем явился философ Платон, проповедовавший о том, что в будущем все народы обратятся в единую веру. На вопрос, какую — во Христову или Магометову, он отвечал: «Ни в ту, ни в другую, но в новую веру, от древнего язычества не отличную». Речь идет о том, что христианство органично развивается из язычества, в котором уже существуют эмбрионы

¹ Поэзия французского символизма. С. 438.

² *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 117.

христианства. Предшественником Христа Кассандра называет Диониса.

...Есть бог среди богов олимпийских, который ближе всех других к подземным братьям своим, бог светлый и темный, как утренние сумерки, беспощадный, как смерть, сошедший на землю и давший смертным забвение смерти — новый огонь от огня Прометея — в собственной крови своей, в опьяняющем соке виноградных лоз. И кто из людей, брат мой, кто поймет и скажет миру, как мудрость венчанного гроздьями подобия мудрости Венчанного Терниями, — Того, кто сказал: «Я есмь истинная виноградная лоза», — и так же, как бог Дионис, опьяняет мир своею кровью?¹

В первом романе трилогии «Смерть богов (Юлиан Отступник)» на вопрос Юлиана «Зачем мне все, если нет единой правды — Бога, которого ищущ?» — иерофант отвечает: «Найди его. Соедини, если можешь, правду титана с правдой Галилеянина — и ты будешь больше всех рожденных женами на земле»². Но сначала Юлиан ставит своей целью освободиться от тени Голгофы, хотя это ему и трудно. «Я хочу быть радостным, как древние мужи Эллады, и не могу!»³. Обвиняя Юлиана, Арсиноя, по сути дела, констатирует зыбкую психологию любого переходного времени. Называя единомышленников Юлиана запоздалыми эллинами, она говорит:

Нет у вас силы, ни в добре, ни во зле. Вы — ни день, ни ночь, ни жизнь, ни смерть. Сердце ваше — и здесь, и там; отплыли от одного берега, не пристали к другому. Верите и не верите, вечно изменяете, вечно колеблетесь, хотите и не можете, потому что не умеете желать. Сильны только те, кто, видя одну истину, слепы для другой. Они вас победят — двойственных, мудрых и слабых⁴.

Данная констатация касается как первого слабого возрождения христианства, вначале распространяющегося в античности, так и наиболее мощного возрождения, известного по истории Запада XV и XVI вв. Очевидно, что в этих суждениях высказывается правда переходной эпохи, представителями которой являются Мережковский и все его поколение. Как некогда в Древнем Риме, возрождение язычества в России рубежа XIX—XX вв. не привело к кризису христианства. Наоборот, на этом фоне возникает еще

¹ Мережковский Д. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. С. 514.

² Мережковский Д. Смерть богов (Юлиан Отступник) // Д. Мережковский. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 83.

³ Там же. С. 172.

⁴ Там же. С. 219.

большая жажда сверхчувственного. Представители поколения рубежа XIX—XX вв. свои монологи могли бы отождествить с тем, что говорит Юлиан перед смертью: «Что тебе до меня, Галилеянин? Любовь твоя — страшнее смерти. Бремя твое — тягчайшее бремя... Зачем ты так смотришь?.. Как я любил тебя, пастырь добрый, тебя одного...»¹. Эта же двойственность — и богоборчество, и смирение — звучит, например, у Блока.

Напрасно я боролся с богом.
Он — громоносный чудодей —
Над здешним, над земным чертогом
Воздвиг чертог еще страшней.
И средь кощунственных хулений,
Застигнут ясностью зари,
Я пал, сраженный, на колени,
Иные славе алтари...
И вопреки хулам и стонам,
Во храме, где свершалось зло,
Над пламенеющим амвоном
Христово сердце расцвело².

Вообще, как и все символисты, Мережковский многое связывает с дионисийской стихией. Он улавливает ее даже в описанных им в романе «Петр и Алексей» радениях сектантов:

Пляска становилась все стремительней, так что вихрь наполнял горницу, и, казалось, не сами они пляшут, а какая-то сила кружит их с такою быстротою, что не видно было лиц, на голове вставали дыбом волосы, рубахи раздувались, как трубы, и человек превращался в белый вертящийся столб... И падали на пол, в судорогах, с пеною у рта, как бесноватые, и пророчествовали, большей частью, впрочем, невразумительно. Иные в изнеможении останавливались, с лицами красными, как кумач, или белыми, как полотно; пот лил с них ручьями; его вытирали полотенцами, выжимали мокрые насквозь рубахи, так что на полу стояли лужи...³

Эти сектантские экстазы Мережковскому хочется связать с дионисийским опьянением. Поэтому его Тихон вспоминает вакхические пляски античности: «Тихону вспомнилось, что в старинных латинских комментариях к Павзанию читал он, будто бы древние вакхи и вакханки приветствовали бога Диониса почти од-

¹ Мережковский Д. Смерть богов. С. 291.

² Блок А. Указ. соч. Т. 1. С. 347.

³ Мережковский Д. Петр и Алексей. С. 457.

нозвучными криками: «Эван — эво!» Каким чудом проникли, словно просочились вместе с подземными водами, эти тайны умершего бога с вершин Киферона в подполья замоскворецких задворков¹.

Сектантские радения, однако, характерны не только для XVIII, но и для начала XX в. В повести Белого «Серебряный голубь», в которой герой-декадент оказывается между западным рационализмом и восточной стихией, сектантские радения призваны репрезентировать российскую ментальность.

Все тронулось: стены трещат; изба-корабль наклоняется направо, стол наваливается на Петра; опорожненный от вина ковш скатывается на землю, над Петром поднимается сам столяр... Стены трещат — все тронулось; изба-корабль накрывается налево, стол отваливается от Петра: проваливается и столяр, подбрасывается Петр: адское ли то наказание бездне, или райское, блаженное увеселенье — кто знает, кто скажет?²

Проявляющаяся в культе мгновения жажда экстаза понятна на фоне распространившихся в XIX в. натурализма и позитивизма. Экстаз связывается с пророчествами и священным безумием, наконец, с интуицией. Пытаясь в связи с символизмом понять настроения конца XIX в., Мережковский пишет:

Никакие позитивные выгоды, никакой утилитарный расчет, а только творческая вера во что-нибудь бесконечное и бессмертное может зажечь душу человеческую, создать героев, мучеников и пророков. А ведь и до сих пор не одна промышленность, военные снаряды, пар машины и электричество двигают народами, но и бескорыстное самопожертвование избранников Духа Божия. XVIII в. и его ограниченный скептицизм не правы. Нет! Людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников³.

Возвращаясь к отмеченной Брюсовым связи между экстазом и творчеством, вспомним этюд поэта, посвященный В. Соловьеву. Излагая концепцию времени в поэзии Соловьева, в соответствии с которой память выступает формой борьбы со Временем, Брюсов пишет, что, сохраняя в памяти неизменными промелькнувшие мгновения, мы побеждаем время. Однако даже память еще не окончательно выводит из мира Времени («Выше, чем минуты воспоминаний, стоят минуты прозрений и экстаза, когда человек как

¹ Мережковский Д. Петр и Алексей. С. 458.

² Белый Андрей. Серебряный голубь. С. 342.

³ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 223.

бы выходит из условий своего мира»¹). Здесь возникает один из ключевых признаков символизма, свидетельствующий о том, что речь идет не столько об упадке, сколько о возрождении. Выход человека из условий этого мира означает утрату связи с видимым миром и мгновенный прыжок в мир невидимый. Так как экстаз — выпадение из зримого мира, возникает необходимость дать характеристику новой, или символистской, поэтики. Это уже не та поэтика, сила которой — в передаче зримого, внешнего, в яркости описаний и точности определений, когда поэт ставит картину или событие перед очами читателя, заставляя его видеть то же, что видит сам. В этом и заключается принцип мимезиса как один из значимых принципов и поэзии, и искусства вообще.

Практика символистов позволяет говорить о поэзии иного рода, когда происходит прорыв из зримого и внешнего к сверхчувственному, к миру первообразов. В данном случае следует говорить о традиции платонизма или о неоплатонизме, последователем которого в отечественной философии и эстетике был Соловьев. То, что символизм возрождает платоновскую эстетику, осознавали сами символисты. Так, в 1888 г. Э. Рейно отрицал принцип мимезиса, доказывая, что поэт не копирует внешний мир, а творит эстетические формы путем выявления существенного в материале, который дает ему природа, при этом любой психический или физиологический феномен имеет соответствие в потенциальном или воплощенном небесном прообразе². А Ш. Морис в 1889 г., ссылаясь на Платона, утверждал, что современное искусство восходит к своим первоисточкам: «Гений точно так же, как Любовь и Смерть, отделяет от всего случайного, привычного, условного, предвзятого и несущественного ту вечную и единую первооснову, глубинную человеческую суть, которая просвечивает сквозь все кажимости и видимости»³. И Ж. Ванор писал, что теория литературного символизма существует испокон веков. Ссылаясь на древних, он формулирует: «...Цель поэта-символиста — увидеть за телесной формой идею, распознать причастность осязаемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сути, вернуться от следствия к причине, от образов к прототипам, от феноменов и кажимостей к сокровенному смыслу; и наоборот: передать суть через внешние

¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 224.

² Поэзия французского символизма. С. 432.

³ Там же. С. 436.

приметы, придать идее чувственное обличье, выразить истину при помощи образов и подобий»¹.

Таким образом, обращаясь к опыту символистов, мы можем утверждать, что подразумевает специфическую эстетику, производную от находящейся в процессе становления идеациональной культуры.

Символизм: закат или возрождение культуры?

Возвращаясь к вопросу о двойственности переходной эпохи рубежа XIX–XX вв., оцениваемой прежде всего как упадок, обратим внимание на возрождение в это время языческих представлений. Их активизация свидетельствует о кризисе христианства, с которым связана предшествующая упадку картина мира. Более того, социальная психология упадка вызывает к жизни образ Антихриста, причем не только в искусстве, но и в философии (Ницше, Соловьев и т.д.), в чем уже проявляется оценка переживаемой ситуации. Представители поколения рубежа XIX–XX вв., оценивая свое время как время упадка, в меньшей степени осознавали его как возрождение. Между тем упадок и возрождение выражали две стороны одного и того же культурного взрыва. Как мы уже отметили, символизм выражал не упадок, а возрождение культуры. Не случайно в России группу поэтов-маргиналов именуют то декадентами, то символистами, а во Франции новых поэтов, которых сначала называли «проклятыми», позднее стали называть не декадентами, а именно символистами².

Проводя паралели между рубежом XIX–XX вв. и поздней античностью, а также Возрождением XVI в., Мережковский утверждает, что оборотной стороной упадка рубежа XIX–XX вв. является возрождение, которое и призваны выразить символисты. Хотя попытка возрождения, т.е. синтеза язычества и христианства, в истории не удавалась по меньшей мере дважды, тем не менее человечество на рубеже XIX–XX вв. снова приблизилось к историческому рубежу, когда новая попытка возрождения, т.е. синтеза, может удастся:

¹ Поэзия французского символизма. С. 438.

² Венгерова З. Указ. соч. С. 117.

И в XV и XVI веках так же, как в V и VI — попытка возрождения не удалась, противоречие эллинства и христианства не было разрешено, окончательно примиряющая гармония двух начал не была найдена. Чрезмерные надежды, которые опьяняли юношескою отвагою и радостью наивных кватрочентистов, не оправдались, — и первые лучи восходящего и уже омраченного солнца потухли в душном кровавом сумраке, в церковной инквизиции второй половины XVI в., в холодной пошлости и академичности XVII. И вот теперь, на рубеже XX в., мы стоим перед тем же великим и неразрешимым противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, и опять надеемся, и опять ждем нового *Rinascimento*, чей первый, смутный лепет называют Символизмом¹.

Новому возрождению, т.е. рубежа XIX—XX вв., способствовала и социально-психологическая атмосфера. Причем, если Возрождение в его западных формах смягчало характерные для Средневековья крайние настроения, то Возрождение в его русских формах их предполагало. Впрочем, по традиции, когда речь идет о взрыве эсхатологических настроений, мы противопоставляем Россию Западу. Однако всегда ли они связаны исключительно с русской историей? Обратимся к роману Мережковского «Петр и Алексей», в котором проводится аналогия между эсхатологизмом русского сознания и эсхатологизмом Запада.

Приехавший обучать московских юношей пастор Глюк пишет научную работу о комментариях Ньютона к Апокалипсису, в которых христианские откровения о кончине мира доказывались с помощью астрономии и математики. В беседе с Глюком Яков Брюс говорит следующее: «...Но вот что всего любопытнее: в то самое время, когда сэр Исаак Ньютон сочинял свои комментарии, — на другом конце мира, именно здесь, у нас, в Московии, дикие изуверы, которых называют раскольниками, сочинили тоже свои комментарии к Апокалипсису и пришли почти к таким же выводам, как Ньютон. Ожидая со дня на день кончины мира и второго пришествия, одни из них ложатся в гробы и сами себя отпевают, другие сжигаются... Так вот что, говорю я, всего любопытнее: в этих апокалиптических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение — с величайшим невежеством, что, действительно, могло бы, пожалуй, внушить мысль, что конец мира приближается и что все мы скоро отправимся к черту!»².

На рубеже XIX—XX вв. активность эсхатологических и апокалиптических настроений несомненна. Об этом писали Розанов, Булгаков и Соловьев, который оказал огромное влияние на симво-

¹ Мережковский Д. Полн. собр. соч. Т. XIX—XX. С. 204.

² Мережковский Д. Петр и Алексей. С. 69.

листов, особенно на московскую группу молодых поэтов (Белый, С. Соловьев и др.) и тяготевшего к ним петербуржца Блока:

Вместе с Вл. Соловьевым эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все, происходившее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл¹.

О предчувствиях, посетивших русских художников рубежа XIX—XX вв., высказывался Белый². Эти предчувствия и прозрения более отчетливо проявились в предсмертной работе Соловьева об Антихристе.

Однако активность средневековых представлений не исключала возрождения, а предполагала, поскольку применительно к рубежу XIX—XX вв. речь идет об актуализации элементов идеациональной культуры, блокировавших культуру чувственного типа. Как известно, идеациональная культура тяготеет к реставрации сверхчувственных ценностей, что и диктует активность средневековых представлений. Мережковский фиксирует этот момент неразличимости в культуре и упадка, и возрождения. Как он считает, мыслители XIX в. — Достоевский, Ницше, Толстой — приблизились к разгадке будущего, но не успели этого ясно объяснить. Поэту поколению рубежа XIX—XX вв. необходимо разгадывать эти загадки снова, в том числе и главную: находится ли это поколение в состоянии упадка или возрождения?

И мы одни, как, может быть, никогда еще люди не были в мире одни. Самые покинутые, робкие, больные, даже иногда смешные, не только в чужих, но и в собственных глазах, должны мы разгадывать загадку, которую не разгадали боги и титаны, проводить черту, которая отделила бы наше здоровье от нашей болезни, нашу жизнь от нашей смерти, наше Возрождение от нашего Упадка³.

По сути дела, то, что один и тот же процесс был упадком и одновременно возрождением, оказалось главным противоречием исторического момента. Хотя сейчас этот процесс можно оцени-

¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 432.

² Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 409.

³ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 121.

вать как возрождение, современники были склонны осознавать его исключительно как упадок, т.е. оценивать отрицательно. Но если иметь в виду одновременность развертывания упадка и возрождения, то можно утверждать, что упадок был необходимым условием возрождения, его обратной стороной. Без активизации хаоса не мог возникнуть новый или обновленный в результате взрыва космос.

Хотя многие из тех, кто жил на рубеже XIX–XX вв., воспринимали это состояние вульгарно, т.е. исключительно как упадок (здесь прежде всего следует назвать популярного в России Нордау, забившего тревогу по поводу неблагополучия с новым искусством), тем не менее и в то время были мыслители и художники, понимавшие, что упадок — условие возрождения и что возрождение предполагает кризис, «закат» определенных и столь почитаемых в позднюю эпоху ценностей, в частности религиозных. Вообще предполагается, что речь идет не только об одряхлении христианства и возрождении язычества, а о возникновении на рубеже XIX–XX вв. какой-то новой религии, в которой элементы всех предшествующих религий — ранних и поздних, в том числе язычества и христианства, — предстанут в принципиально новых соотношениях, точнее, образуют невиданный в истории синтез. Однако на рубеже XIX–XX вв. не просто в прихотливой форме сплелись и упадок, и возрождение. Главное в том, что это была переходная ситуация в культуре. Не случайно о своем поколении Мережковский пишет, что ему дано было увидеть «оба края бездны»¹. Но Мережковский, переживший увлеченность Ницше, сам употребляет термин «переход», причем применительно прежде всего к человеку.

Да, тут есть какая-то незапамятно-древняя, все еще до конца не додуманная, постоянно возвращающаяся, неодолимая религиозная дума человечества не только о бесплотной святости, но и о святой плоти, о переходе человеческого в божеское не только через духовное, но и через животное — незапамятно-древняя и вместе с тем самая юная, новая, пророческая дума, полная великого страха и великого чаяния: как будто человек, вспоминая о «зверском» в собственной природе, то есть о незаконченном, движущемся, превращаемом (ибо ведь животное и есть по преимуществу живое, не замершее, не остановившееся, легко и естественно преобразующееся, переливающееся из одной телесной формы в другую, как утверждает и современная наука о животной метаморфозе), вместе с тем предчувствует, что он, человек, — не послед-

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С. 11.

||| ня достигнутая цепь, не последний неподвижный венец природы, а только путь, только переход, только временно через бездну переброшенный мост от дочеловеческого к сверхчеловеческому, от зверя к Богу¹.

Недаром Мережковский внимательно читал Ницше, в частности его работу «Так говорил Заратустра», которую можно считать философией переходности, причем переходности, как она представлялась философу к рубежу XIX—XX вв. Речь идет об активизации языческого начала как следствии кризиса христианства. Однако она понимается Мережковским как полное торжество язычества. По его мнению, новая возможность для язычества возникнуть и вступить в диалог с христианством должна привести не к полному угасанию христианства и победе язычества, а к столь необходимому для новой культуры их синтезу. По мнению Мережковского, человечество переживает время радикального поворота:

||| В переживаемое нами мгновение христианства человечество достигло этой именно точки в космическом пространстве между своим началом и концом, между первым и вторым пришествием; точка эта — страшная, потому что кажется мертвою; почти кончилась сила отталкивания, отрицания, отвлечения от язычества, заключенная в первом пришествии, а противоположная сила притяжения, заключенная во втором пришествии, еще почти не началась. И вот нам кажется, что движение совсем прекратилось, что мы остановились навеки в этой срединной мертвой точке, что уже все силы христианства перестали в нас действовать и что вообще не удалось².

Мережковский убежден, что отрицание, умирание, умерщвление закончится и начнется утверждение, оживание, воскрешение, т.е. возрождение, которое пока неразлично, ибо затемнено настроениями упадка. В любом случае речь идет о совершающемся неосознано, нечувствительно «величайшем космическом перевороте».

Для такого рода обобщений мыслителям рубежа XIX—XX вв. потребовалось пространство всей мировой истории. Так, отталкиваясь от упадочнических настроений своего времени, Мережковский устремляется в позднюю историю Древнего Рима, где он усматривает не только декаданс, но и сопротивление ему. Это последнее разворачивается в катакомбах первых христиан, где восста-

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С. 100.

² Там же. С. 149.

навливается некогда прерванная связь искусства с религией. Однако Ренессанс блокирует выраженное в устремлениях в небо готических соборах восхождение к богу, и вытеснение язычества снова возвращает к ситуации Древнего Рима, к возрождению язычества. Но был ли Ренессанс лишь упадком? Разве, например, творчество Леонардо и Микеланджело не свидетельствует о новой жажде сакрального, пусть и в нетрадиционной, христианской, т.е. средневековой, форме: оба этих художника «углубили и укрепили связь искусства с религией, но не с религией настоящего, а с религией будущего»¹. Лишь исторические ретроспекции позволяют Мережковскому обнаружить место XIX в., в частности творчества таких его представителей, как Толстой и Достоевский, в истории. Характеризуя творчество Леонардо и Микеланджело как «двух демонов Возрождения», Мережковский обращает внимание на оппозицию воплощенных в их произведениях двух стихий. Одна стихия — это чрезмерность духовного, изощренно-утонченно-сознательного у Леонардо, что проявилось в болезненности, надломленности, незавершенности его искусства. Другая — чрезмерность плотского, первобытно-стихийного, животного, представленного в пластических образах Микеланджело «шевелиющимся хаосом».

Синтеза этих двух стихий, воплощенных в созданиях двух гениев Возрождения, в ту эпоху достичь не удалось. Следующая попытка синтеза связана с XIX в., в котором можно усмотреть аналогию Ренессансу и повторение определившего Ренессанс противоречия. Если новый Ренессанс Ницше усматривает в немецкой музыке XIX в., то Мережковский — в творчестве Л. Толстого и Достоевского. Мережковский задается вопросом: можно ли применительно к России говорить о Ренессансе? «Нам ли, переживающим, по крайней мере, в наших верхних культурных слоях, такой упадок, как никто в Европе, говорить о Возрождении?»² Тем не менее характерный для Запада упадок подготовил почву для нового Возрождения. Осталось лишь подождать искры, которая послужит его началом. Так почему бы не предположить, что эта искра появится именно в России? «И кто знает, ничтожная (в культурном верхнем слое, а жизнь народных глубин для нас пока все еще тайна), ничтожная часть русских людей нового религиозного сознания не окажется ли именно этою искрою?»³ Это суждение имеет

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С.137.

² Там же. С. 141.

³ Там же. С. 142.

значение прежде всего для рубежа XIX—XX вв., т.е. для символистов. А в предшествующем периоде Толстой и Достоевский уже стали «предвозвестителями русского и всемирного Возрождения»¹.

Чтобы ясней представить творчество Толстого и Достоевского, Мережковский проводит параллели между «старым» Ренессансом и новым религиозным возрождением рубежа XIX—XX вв., и еще более определенно — между Толстым и Микеланджело, с одной стороны, Достоевским и Леонардо — с другой. Так, Толстой, как и Микеланджело, «снова дерзнул обнажить человеческое тело от всех культурно-исторических покровов; снова задумался арийскою думою о соединении образа Божьего и звериного в образе человеческом — Боге—Звере»². Если Толстой оказывается «тайновидцем плоти», то Достоевский — «тайновидцем духа». Трагедия в том, что эти две системы ценностей оказались разделенными, хотя одна не может обойтись без другой, но до рубежа XIX—XX вв. они не могли объединиться, несмотря на то, что в истории немало моментов, когда стремление к этому намечалось.

Объединение отмечено и в отечественной культуре. По мысли Мережковского, в русской культуре момент гармонического соединения двух стихий имел место в творчестве Пушкина — заре будущего Возрождения. Но чтобы возрождение было реальным, культура должна была пожертвовать пушкинским синтезом и развиваться в форме противоречия двух стихий. Позднее одну стихию выразит Толстой, а другую Достоевский: одна стихия связана с отречением от своего Я в христианстве и другая — с обожествлением своего Я в язычестве. Утверждение христианства вытеснило языческие ценности. Однако их возрождение произошло в Ренессансе («Два мировых начала в первый раз встретились в духе Возрождения и вступили в живое взаимодействие, в борьбу как два равноправных, равносильных бойца»³). Величие Пушкина в том, что его творчество свидетельствует о зачатках будущего Возрождения, способного повторяться на основе русского мирозерцания. В Пушкине возрождается дух угасающего Ренессанса. Далее имеет место противоречие двух начал, выражаемых, с одной стороны, «безумным язычником» Ницше, с другой — «безумным галилеянином» Толстым.

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С. 139.

² Там же.

³ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. С. 517.

Роль символизма в процессе переориентации от культуры чувственного к культуре идеационального типа

Остановимся на двух вытекающих из предыдущих суждений и значимых выводах. Во - п е р в ы х, на отношении к предшествующей истории мировой культуры вспышки сакрального на рубеже XIX—XX вв., проявившейся в том, что Мережковский называет «новым религиозным сознанием». Здесь возникает необходимость найти в предшествующей истории аналогичные ситуации, иллюстрирующие принцип «вечного возвращения». Во - в т о р ы х, на соотношении вспышки сакрального и извечных механизмов славянской ментальности, проявившейся в предшествующей истории и прежде всего в художественных формах.

Историю символизма сопровождает конструктивная для теории и истории искусства саморефлексия. Еще Мореас в «Литературном манифесте символизма» (1886) доказывал, что литература развивается циклами. В эту логику цикличности он вписывал и символизм: «...искусство развивается прихотливо, сменяющимися друг друга циклами, и стало быть, для того чтобы проследить преемственность новой шкалы, нужно оглянуться вспять, вернуться к стихам Виньи, Шекспиру, мистикам и еще дальше, в глубь веков»¹. Это пусть и беглое, но глубокое замечание нуждается в более подробном обсуждении и комментировании. Отрицая в начале своего пути непосредственно предшествующие традиции, символисты вскоре нашли к ним ключ, не удовлетворяясь, правда, осознанием своей причастности к предшествующему художественному процессу. Понять смысл своего творчества и логику предшествующего художественного процесса им помогает радикальное изменение в отношении к историческому времени, которое расширилось до бесконечности. Ощущение этого расширения можно понять из эссе Брюсова «Учители учителей». В самом деле, символистам дано было пережить скачок в историческом мышлении, его трансформацию в планетарное мышление. Своих предшественников символисты начали находить не только в русской или западной культуре, но и во всех предшествующих и некогда существовавших

¹ Поэзия французского символизма. С. 429.

культурах. Это ощущение замечательно передает О. Мандельштам: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы»¹.

Но несмотря на авторитетное суждение, нельзя утверждать, что поэты рубежа XIX–XX вв. увлекаются всем. В расширении их кругозора существует особая логика. Понять ее помогает фундаментальная теория П. Сорокина, показавшего, как растянувшаяся на несколько веков смена идеациональной культуры культурой чувственной неожиданно блокируется и в чувственной или секуляризированной культуре возникает вспышка сакральности, характерная для некогда распавшейся идеациональной культуры. Иначе говоря, когда чувственная культура достигает апогея, начинается ее медленный распад и соответственно смена циклов. Вспышка сакральности означает уже не продолжение чувственной культуры, а возвращение к идеациональной культуре. Казалось, что история начала разворачиваться в обратном направлении. Однако полного возвращения к идеациональной культуре не происходит. Вместо этого имеет место некий синтез чувственных и идеациональных элементов, и это явление Сорокин называет интегральной культурой или культурой, интегрирующей разные элементы. На этот раз они не сменяют в истории друг друга, а сосуществуют.

В создавшейся ситуации новые поэты ощущают потребность воскресить идеациональные элементы прошлых культур, ибо новая логика движения культуры связана с культивированием сакральности. Смысл символизма заключается в воскрешении элементов идеациональной культуры или элементов, характерных для всех культур прошлого, которые можно назвать идеациональными. Исключительная чувствительность к элементам прошлых культур объясняется разворачивающейся на рубеже XIX–XX вв. сменой исторических циклов. Поэтому объяснение подмеченного Мореасом возвращения символистов к мистике и архаике следует считать правомерным.

Мимо «вечного возвращения» не проходит и Мережковский, вспоминая то Ницше, который первым употребил это выражение

¹ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 42.

и расшифровал его содержание, то Достоевского. Идея того, что «все это уже было когда-то», звучит у Достоевского в диалоге Ивана Карамазова с чертом, утверждающим, что развитие повторяется бесконечно и все «в одном и том же виде до черточки»¹. Сам Мережковский развернул идею «вечного возвращения» в трилогии «Христос и Антихрист», где он прослеживал значимые вехи во всемирной истории, связанные с синтезом христианского и языческого, который, как он считает, становится главным вопросом и для рубежа XIX–XX вв.

Что касается соотношения между происходившим на рубеже XIX–XX вв. резким, взрывным нарушением преемственности и предшествующей логикой развития отечественного искусства, то символисты здесь осуществили, например, интерпретацию логики развития литературы XIX в., что, может быть, впервые позволило понять, какой вклад был внесен в историю символизма и в культуру в целом каждым крупным русским художником.

Результатом угасания религиозной экзальтации на рубеже XIX–XX вв. становится эмансипация искусства от религии, точнее, распространение эстетизма, заполняющего религиозный вакуум. Иначе говоря, такой феномен, как религия искусства, превращение искусства в нечто подобное религии, правда, лишенной признаков сакрального. Если это и религия, то религия в светских, секуляризованных формах. На рубеже XIX–XX вв. именно эта трансформация и обнаруживается. Но возникновение искусства как религии, вернее, отношение к искусству, как к религии, — следствие эпохи упадка или декаданса. Так было и в Древнем Риме. Однако рубеж XIX–XX вв. нельзя исчерпать, обозначая его лишь эпохой упадка. Конечно, для этой эпохи характерны эмансипация искусства, его отрыв от религии, трансформация искусства в секуляризованную религию. В то же время нельзя не видеть, что обособившееся искусство ощутило потребность в культивировании религиозных ценностей и оказалось готовым к новой связи с религией, о чем свидетельствует прежде всего наследие русских символистов. Их деятельность явно не сводится исключительно к искусству. Она шире, чем просто эстетическая деятельность. В рамках этой субкультуры имеет место новая, пока еще не универсальная вспышка сакральности, т.е. тяготение к сверхчувственным мирам.

¹ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. С. 132.

Здесь и возникает проблема связи символизма со славянской ментальностью, а также с опытом русского искусства предшествующего периода, в котором эта ментальность выражена. В этом направлении символистами сделано много. В соответствии с эстетическими установками символизма была заново прочитана предшествующая история русского искусства и, в частности, художественный опыт XIX в. Сами символисты относились к XIX в., как к предыстории символизма, но все-таки следует признать, что прочтение ими предшествующей истории русского искусства выходит далеко за границы поэтики символизма. Например, речь идет об интерпретации, скажем, русской литературы XIX в. как явления, аналогичного западному Ренессансу. Этот тезис Мережковский доказывает в работе «Л. Толстой и Достоевский». Однако эта его работа не сводится к данному тезису. Речь в ней идет о той подспудной подготовке сакральной вспышки, которая окрасила мировосприятие поколения рубежа XIX–XX вв. и которая этому мировосприятию предшествовала. Появление символистов, поначалу воспринимавшихся нигилистами, порывающих с традициями, несомненно, первоначально выражает упадок, но в то же время связано с очередной сакральной вспышкой, ощущаемой в явлениях XIX в. и, в частности, в творчестве Толстого и Достоевского.

По мысли Мережковского, их творчество не вмещается в границы искусства и находится в связи с религией, причем не столько с религией настоящего, сколько с религией будущего¹. Так, о Достоевском Мережковский писал: «Он уже не только носил в себе, но в значительной мере и осуществил одну из великих религиозных возможностей нашего времени, хотя и не ту, что была в Л. Толстом, однако не меньшую; не только хотел, но и был... предвозвестителем новой религии — воистину был пророком»². И заслуга Достоевского не столько в уходе от пошлой современности в эпоху экзальтации веры, сколько в выявлении в глубинах современной ему жизни религиозных источников («Первым сумел найти родники сверхъестественного не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное, в “самую сущность действительного”, как он говорит»). Именно Мережковский ощутил, что упадок еще не выражает сути настоящего момента, а мир «никогда еще не был если не таким религиозным, то таким созревшим, готовым к религии, как в наше время»³.

¹ Мережковский Д. Указ. соч. С. 137.

² Там же. С. 138.

³ Там же. С. 135.

Ощущаемое в творчестве Толстого и Достоевского колоссальное напряжение свидетельствует именно о грядущем возрождении, которое и становится реальностью рубежа XIX—XX вв. Однако будущее возрождение потребует уже не разъединения тех стихий, что представлены творчеством Толстого и Достоевского, а их синтеза. Во многом именно от него зависит идентичность русского человека. По утверждению Мережковского, такой синтез намечался уже в творчестве Пушкина, но он именно намечался, не став реальностью. Последующее развитие искусства свидетельствует о распаде этого синтеза, который должен был закончиться новой попыткой синтеза как основы будущего возрождения, с которым связана и определенность коллективной идентичности России. «Но, может быть, именно в том, что русский народ до сей поры не нашел еще лица своего, и заключается наша великая надежда, ибо не значит ли это, что мера его не в прошлом, не в Пушкине, даже не в Петре, а все еще в будущем, все еще в неведомом, в большем?»¹. Поэтому лишь в будущем станет возможным соединение стихий, представленных творчеством Толстого и Достоевского.

Символисты немало теоретизировали на тему новой сакральной вспышки в формах новой поэзии. Так, Белый утверждал, что искусство — кратчайший путь к религии: «Творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество — теургию... предстоит рождение из глубин поэзии новой, еще неведомой миру религии»², подразумевая под ней особую религию вселенского характера:

Русская поэзия, перебрасывая мост к религии, является соединительным звеном между трагическим мирозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со зверем. Русская поэзия обоими своими руслами углубляется в мировую жизнь. Вопрос, ею поднятый, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим. Апокалипсис русской поэзии вызван приближением конца всемирной истории³.

Мысль о том, что новая сакральная вспышка возможна первоначально в эстетических формах, допускал и Бердяев, утверждавший, что искусство конца XIX—начала XX в. развивается под знаком символизма. В соответствии с последним чувственный мир

¹ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. С. 69.

² Белый Андрей. Апокалипсис в русской поэзии. С. 411, 414.

³ Там же. С. 417.

есть символ иного, непреходящего бытия. Его особенность в том, что здесь искусство не может быть самоценным и не сводится только к культуре. В символизме совершается творчество нового бытия, следовательно, он перестает быть исключительно художественным, исключительно эстетическим. Символизм — это мост к творчеству нового бытия. С одной стороны, у символистов эстетическое отделяется от других сфер, а с другой — оно стремится стать интегральной реальностью, т.е. вобрать в себя все другие сферы¹. Отделение и обособление эстетического — лишь момент в эволюции символизма. Следующая ступень — трансформация эстетического в универсальный признак бытия. По выражению Белого, «искусство — мать нашего устремления к преобразению жизни»². Продолжая эту мысль, он пишет: «Многие из нас подошли уж к роковому рубежу, за которым творчество форм сменяется творчеством жизни»³. Иначе говоря, целью символиста становится не просто творчество, а творчество жизни. Формулируя жизнестроительную эстетику, символисты не опирались на непосредственно предшествующую традицию.

Формула новой эстетики обязывает провести параллель между символистами и К. Леонтьевым, которого сами символисты едва ли знали. Диалог между Леонтьевым и Розановым позволяет говорить о расширительном толковании эстетики в России. Так, Леонтьев писал Розанову, реагируя на его статью об эстетических воззрениях на историю⁴, посвященную анализу концепции истории Леонтьева:

Вы хотите озаглавить вашу статью «Эстетическое воззрение на историю». Так, кажется? Опасаюсь, что очень немногие поймут слово «эстетика» так серьезно, как мы его с вами понимаем. Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что в наше время большинство гораздо больше понимают эстетику в природе и в искусстве, чем эстетику в истории и вообще в жизни человеческой. Эстетика природы и эстетика искусства (стихи, картины, романы, театр, музыка) никому не мешают и многих утешают. Что касается до настоящей эстетики самой жизни, то она связана со столькими опасностями, тягостями и жестокостями, со столькими пороками, что нынешнее боязливое (сравнительно, конечно, с прежним), слабонервное, маловерующее, телесно самоизнежен-

¹ Ханзен-Леве А. Указ. соч. С. 38.

² Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 163.

³ Там же.

⁴ Розанов В. Эстетическое понимание истории. Теория эстетического прогресса и упадка // Русский вестник. 1892. № 3.

ное и жалостливое (тоже сравнительно с прежним) человечество радостно-радешенько видеть всякую эстетику на полотне, подмостках опер и трагедий и на страницах романов, а в действительности — «избави Боже»¹.

Леонтьев придерживался расширительного понимания эстетического как универсального проявления бытия вообще («Я считаю эстетику мерилем наилучшим для истории и жизни, ибо оно приложимо ко всем векам и ко всем местностям»²). По его мнению, даже государственность сильна лишь там, где есть эстетика, ибо это — признак внутренней, творческой силы народа, его жизнеспособности. Соображения Леонтьева близки идеям Ницше — кумира символистов. Розанов по этому поводу пишет:

Нельзя не обратить внимания, что как с идеями Леонтьева роднит с одной стороны Ницше, так с его вкусами удивительно совпадают так называемые «эстеты», «декаденты», «символисты» и проч. Мне известно (из личных знакомств), что они даже и не заглядывали в Леонтьева, прямо не знают о существовании его. Между тем коренная его мысль, сердцевинный пафос — порыв к эстетике житейских форм, к мистицизму и неисповедимости житейской сути — суть в то же время надпись на поднятом ими знамени. Замечательно, что почти сейчас же после его смерти (в 1891 г.) явилось шумное, яркое, самоуверенное движение в сторону «красивых форм жизни»; зашумели Рескин, Ницше, Метерлинк, наши «декаденты»³.

Так, Розанов констатирует близость в понимании эстетики не только Леонтьева и Ницше, но Леонтьева и символистов. Однако дело не только в расширении эстетического до всего бытия, но и в трансформации его в религиозную стихию, что, собственно, и иллюстрирует принцип расширительной эстетики. Если смысл символизма не сводится к художественному, то, следовательно, он возвращает искусство в религиозную стихию. В эпохи мировых переворотов художественное творчество одновременно оказывается и религиозным творчеством. Статус искусства в переходные эпохи повышается, что объясняется не столько эмансипацией искусства, сколько выявлением религиозной природы творчества. Видимо, в глубинах психологии художника творческий акт одновременно совершается и как акт религиозный. («Творческий экстаз, — пишет Бердяев, — экстаз религиозный, путь творческого

¹ Розанов В. Из переписки К.Н. Леонтьева // Русский вестник. 1903. № 6. С. 416.

² Там же. С. 417.

³ Там же. С. 415.

потрясения всего существа человека — путь религиозный»¹.) Если в спокойные эпохи эта истина не осознавалась, то в переходные становится очевидной. Искусство становится в центре внимания потому, что или в его недрах и формах возникает сакральная вспышка, потом распространяющаяся на другие сферы, или же оно вовлекается в такую, уже имеющую место в других сферах вспышку. В любом случае речь идет о переходной эпохе.

Выразителем идеи объединения художественного и религиозного в начале XX в. стал Мережковский, пытаясь ее представить не только в философской, но и в художественной форме. Об этом свидетельствуют его романы, объединенные под названием «Христос и Антихрист». Эту идею он пытается развернуть и аргументировать в своих работах о русской литературе, например в упоминаемом исследовании «Л. Толстой и Достоевский», в статье «Пушкин» и т.д. Как художник и философ, Мережковский оказался превосходным иллюстратором идеи «вечного возвращения»: идею синтеза религиозных ценностей в Новое время он пытался не просто спрогнозировать, но обнаружить на разных этапах истории: в Древнем Риме — «Смерть богов (Юлиан Отступник)», в эпоху Возрождения — «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», в России в эпоху перехода от Средневековья к Новому времени — «Петр и Алексей». Всю историю Мережковский представляет как движение к этому необычному синтезу, который может стать реальностью только в будущем. А прошлое — это история лишь ярких, но ненаступивших состояний такого синтеза. В истории всегда появлялись люди, готовые идею синтеза сделать реальностью. Однако для ее осуществления человечество еще не созрело. Поэтому носители этой идеи предстают трагическими героями или героями, терпящими поражение. Такими были Юлиан Отступник, Леонардо да Винчи, царевич Алексей.

В рефлексии Мережковского имеются идеи, действительно обращенные в будущее. Однако в манере их подачи Мережковский, естественно, зависит от языка и уровня сознания своего времени. Так, идея синтеза мыслится им исключительно в религиозных формах, тогда как сегодня она может быть интерпретирована с культурологических позиций. Иначе говоря, религиозный синтез, идею которого Мережковский излагает в трактате «Л. Толстой и Достоевский», можно представить не только в сакральных, но и в

¹ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. С. 384.

секуляризованных формах. По сути дела, Мережковский имел в виду не религию, а культуру, формирование которой развертывается в постбифуркационный период, т.е. на протяжении XX в. Эту культуру Сорокин позднее назовет идеациональной.

То, что подразумевал Сорокин под идеациональной культурой применительно к XX в., возникает именно на рубеже XIX—XX вв., в частности в формах символизма. Здесь под символом следует понимать соотношенность каждого проявления чувственного мира с иным, т.е. сверхчувственным, миром, что позволяет воспринимать проявления физической реальности в виде символов иной, сверхчувственной, реальности. Очевидно, что такое восприятие реальности способствует воскрешению неоплатонизма в эстетике. Суждение Валери «Прекрасное подразумевает впечатление неизъяснимого, неопишемого, неизреченного»¹ свидетельствует об особом понимании эстетики символистами, а именно, об отождествлении эстетики с идеями Платона.

По сути дела, порыв к сверхчувственному как основа возникновения символизма представляет возрождение сакрального начала в культуре, оказавшейся в ситуации упадка. Но на этот раз сакральное предстает не в религиозных, а секуляризованных, а еще точнее, эстетических и художественных формах. Видимо, делая этот вывод, мы находим основополагающий признак всего Серебряного века, который, с одной стороны, представляет цветение искусства как оборотную сторону упадка и разложения социума, а с другой — активность нового религиозного и, еще точнее, сакрального сознания. Речь идет о том, что в ситуации пика развития чувственной культуры начался противоположный процесс, возвращающий мир к периодам цветения идеациональной культуры с ее тяготением к сверхчувственному. Собственно, возникающие в начале XX в. исторические аналогии имеют одно основание: новая реальность стимулирует активность древних традиций, к чему так чувствительно новое искусство.

Интерпретация ситуации рубежа XIX—XX вв. в духе концепции Сорокина позволяет точнее представить смысл столь популярного в ту эпоху понятия «символ» и символизма как направления вообще. Вопрос в том, чтобы осознать, почему символические формы мышления становятся проблемой именно в переходные эпохи. Видимо, ответ может быть следующим. Когда речь идет о

¹ Валери П. Указ. соч. С. 200.

рубеже XIX—XX вв., то здесь необходимо осознать логику исторических процессов, к которой в XX в. оказался особенно чувствительным Сорокин, а именно, кризис чувственной культуры и исходную точку идеациональной культуры, или культуры, в которой определяющую роль начинает играть сверхчувственная стихия. Нечто аналогичное этой смене символисты и пытались обнаружить в предшествующей истории, и эта попытка объяснялась стремлением с помощью аналогий осознать собственную ситуацию.

Можно утверждать, что там, где происходит слом чувственной культуры и имеет место оппозиция чувственной и идеациональной культур, символические формы открываются заново, ибо утверждение чувственной, или рационалистической, культуры успело стереть память о них в мышлении. В центре внимания они оказываются тогда, когда на новом витке истории происходит переориентация или реставрация идеациональной культуры. Возникает ощущение, что рождается принципиально новая культура. При этом очевидно, что ее рождение сопровождается ретроспекциями в прошлое. Постепенно выясняется, что речь идет не о рождении принципиально новой и обращенной в будущее культуры, а о возвращении к той культуре, что в истории уже не раз была. Это и есть идеациональная культура, или культура, в которой доминирует сверхчувственный элемент. Обращение к символу в такие моменты становится неизбежным, поскольку символ — та самая реальность, с помощью которой совершается трансформация из чувственной в сверхчувственную сферу, что достигается в состоянии экстаза. И лишь в этом смысле понятны строки из стихотворения Брюсова 1900 г.:

Этот мир — иного мира тень.
Эти думы внушены оттуда,
Эти строки — первая ступень¹.

Собственно, эта трансформация на рубеже XIX—XX вв. оказывается решающей в том, что символ становится актуальной формой мышления. Это как бы та самая форма, с помощью которой идеациональная культура становится вновь реальной. Теперь понятно, почему на рубеже XIX—XX вв. проявился колоссальный интерес к предшествующим культурам, к культурам архаическим,

¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 226.

в которых символические формы были синонимом всякого мышления. Таким образом, можно утверждать, что символ — функция идеациональных форм культуры. Элиаде, имея в виду историю религии, утверждает, что мир «говорит» символами, «открывается» в символах. «Речь идет не об утилитарных, предметных высказываниях. Символ — не слепок с объективной реальности. Он открывает нечто более глубокое, более фундаментальное»¹, а именно: ту сторону мира, которая не обнаруживается в непосредственном опыте. Жизнь глубже и таинственнее, чем ее внешние, доступные повседневному опыту проявления. А самое главное, символы позволяют соприкоснуться с сакральным. Иначе говоря, символ — форма выражения высшей реальности, которую невозможно выразить иными средствами. Символы «взрывают» непосредственную реальность и частные ситуации, приобщают человека к Космосу. Поэтому в символистской поэзии человек, как правило, одинок и оказывается не в социуме, а сопричастен космической стихии:

Я один теперь под сводом каменным,
Я один среди померкших скал².

Обращаясь сегодня к опыту символистов, нельзя лишь на основании ими сказанного делать заключение о смысле символизма в культуре рубежа XIX—XX вв. Современное прочтение их опыта возможно лишь в том случае, если учитывать трансформацию культуры, смену циклов, когда чувственная культура оказалась исчерпанной, а идеациональная лишь рождалась. Конечно, сами символисты к такой терминологии не прибегали, но близкие к этому суждения в их текстах можно обнаружить. И это свидетельство того, что, прокладывая новый путь, они руководствовались не только интуицией. На рубеже XX—XXI вв. это обстоятельство становится более понятным.

¹ Элиаде М. Заметки о религиозных символах // М. Элиаде. Мефистофель и андрогин. С. 352.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. 1. С. 411.

6 АКТУАЛИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ АРХАИКИ: КИНО КАК РИТУАЛ



**Масса как следствие перехода
к индустриальной цивилизации
и необходимость социально-
психологического исследования
кино в этом контексте**

Настоящая глава посвящена исключительно кино, которого мы бегло касались и в предыдущих главах. После того как мы, опираясь на фундаментальную концепцию П. Сорокина о смене культуры чувственного типа культурой идеационального типа, представили переходную ситуацию в ее культурологическом смысле, важно понять, каким образом становление культуры идеационального типа развертывалось в кино как массовом виде искусства. Такой взгляд на историю кино требует вернуться к циклической логике развертывания художественного процесса в кино. Эта логика будет аргументироваться не наличием универсальных функций кино, соотносимых исключительно с жанрами, как это мы ранее показали, и даже не общей схемой циклической логики развертывания истории XX в., а столкновением между культурами чувственного и идеационального типов, как оно проявлялось в массовой среде, что иллюстрирует вторжение психологии масс в эстетические процессы. В массовом виде искусства, каким кино и является, это столкновение носит прихотливый и своеобразный характер. Поэтому здесь возникают акценты, отсутствующие в том случае, когда речь идет об элитарной среде. Однако как и для символистов, сакральная вспышка, имеющая место в кино и выражающая устремленность к сверхчувственному, способствует трансформации эстетического в религиозное, что выражает суть культуры идеационального типа. Вместе с тем выявление идеационального элемента в кино еще не позволяет утверждать, что оно дистанцируется от культуры чувственного типа. Сам факт того, что кино выражает дух психологии масс, уже свидетельствует о неизбежной связи кино с культу-

рой чувственного типа, которая на протяжении всего XX в. продолжала быть реальной.

Попробуем для начала разобраться в проблематике массовости, о которой во второй половине XX в. много дискутировали. Правда, не меньше об этом размышляли и в первых десятилетиях XX в., о чем успели забыть, но к чему возвращали дискуссии второй половины XX в. Не будет ошибкой утверждать, что эту тему открывает еще XIX в. Так, в конце XIX в. в связи с театром был сформулирован закономерный для всей культуры XX в. вопрос: продолжать ли ориентировать развитие театра на «избранное меньшинство» или же открыть его двери для «незнакомца», т.е. нового массового зрителя¹. То, что открытие массы произошло именно в XIX в., не удивительно, ведь этот век явился веком революций, а следовательно, активизации массы, о чем свидетельствует Великая Французская революция. Кризис традиционных культур и реализация идеи открытого общества, развивающегося на основе демократии, провоцирует активность массы. Однако эта активность, характерная для начальных стадий динамично развивающегося общества, со временем расходится с демократическими институтами. Как отмечали в XIX в. де Токвиль и Лебон, масса — активная сила не только демократизации, она — виновница цезаризма в его новых формах, а следовательно, вина за реальность тоталитарных режимов также лежит на массе. Эта амбивалентность в поведении массы, проявляющаяся то в революционном энтузиазме, то в пещерном консерватизме, во многом способствовала тому, что в общественном сознании и в теоретической рефлексии XIX и XX вв. интерпретация массовости проделала заметную эволюцию.

Создавая легендарный ореол русской революции, несколько поколений сформировали представление о революционном, а следовательно, решительно позитивно оцениваемом инстинкте массы. Раз массе этот инстинкт свойствен, то, следовательно, она ассоциируется со свободой. Однако Лебон предупреждал: «Предоставленная самой себе, толпа скоро утомляется своими собственными беспорядками и инстинктивно стремится к рабству. Самые гордые и самые непримиримые из якобинцев именно-то и приветствовали наиболее энергичным образом Бонапарта, когда он уничтожал все права и дал тяжело почувствовать Франции свою

¹ Труды 1-го Всероссийского съезда сценических деятелей. СПб., 1898. С. 65.

железную руку»¹. По сути дела, нечто подобное повторилось и в русской политической истории. Измученные мировой войной, революциями и гражданской войной массы с воодушевлением приветствовали восхождение Сталина, наделяя его харизматической аурой, и тяжело переживали его смерть. Если абстрагироваться от формулы Лебона, то можно и восторгаться массой, и ненавидеть ее. Все зависит от исторического момента. Однако проблема заключается в том, чтобы проследить установки массы на протяжении длительного исторического периода, а именно XX в. Для этого можно было бы ограничиться лишь зрелищами, и на основании отношения к идеям, образам и мотивам как и к зрелищу в целом можно было бы сделать любопытные заключения и о психологии массы, и о психологическом факторе истории XX в.².

В данной главе ментальность и поведение массы, характерные для переходной ситуации в истории, мы соотнесем с эволюцией кино как зрелища. В поле внимания будем держать в основном факты кинематографической жизни, зафиксированные социологами. Такие факты могут быть поняты лишь на общем фоне исключительного омассовления в XX в. всех сфер жизни и прежде всего политической истории и переживающей радикальные трансформации культуры. Специфика социологического рассмотрения кино как раз и заключается в его соотнесенности с изменениями, развертывающимися в сферах культуры и общества. В частности, в массовости кино трудно разобраться, не затрагивая общекультурный процесс омассовления, что имеет место в XX в. и делает этот век исключительным.

На понимании массовости в разные периоды столетия лежит печать изменений в аксиологическом отношении к массе. Так, уже в начале XX в. масса воспринималась то негативно и пессимистически, о чем может свидетельствовать эссе К. Чуковского о кино³, то оптимистически, как это звучит у Блока⁴. Позднее в связи с революционными потрясениями в России масса приобретает исключительно оптимистический ореол. Это начавшееся еще в футуризме восторженное отношение к массе длится несколько десятилетий. После смерти вождя в начале 1950-х гг. ситуация из-

¹ Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1995. С. 182.

² Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981.

³ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. М., 1910.

⁴ Блок А. Крушение гуманизма // А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 93.

меняется. Организованная государственными институтами и прежде всего сакральной аурой вождя масса начинает распадаться, в том числе на поколения и субкультуры. Мало кто заметил в свое время, что следствием такого распада явилась субкультура, возникшая на основе поколения шестидесятников. Между тем эта трансформация стала предметом не только рефлексии в художественной критике, но и изображения в фильмах. Так, она определяет философский фон действия в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет», где звучит тема непонимания поколений. Однако если универсальная картина мира сводится к картине мира субкультуры, возникающей на основе поколения, начинает утверждать себя личное начало. Но там, где заявляет о себе личность, пробуждается и нравственное начало. Здесь возникает генезис нового, т.е. критического отношения к массе. Отсюда проистекает открытие массы, стимулирующее научную рефлексию.

Как уже отмечалось, открытие массы как явления негативного не является абсолютно новым. По сути дела, лишенное исключительного оптимизма отношение к массе имело место уже на рубеже XIX—XX вв., когда в России она впервые предстала в необычайно активных формах, что проявилось, в том числе, в художественной жизни, развитии массовой литературы, возникновении массовой аудитории театра и бурном развитии синематографа. Но там, где актуальной становится масса, возникает и проблема публики, ее истории, эволюции ее вкусов и предпочтений как значимого слагаемого общей истории культуры. Одним из первых, кто предпринял исследование этого рода, был Н. Рубакин, правда, ограничив свой интерес читающей публикой¹. Очевидно, что беспрецедентному в этот период образованию массы в России способствовали интенсивные урбанизационные процессы, начавшиеся еще с рубежа XVII—XVIII вв., когда средневековая культура, развивавшаяся в форме сельского образа жизни, оказалась в кризисе². В истории имел место переход от того, что Э. Тоффлер называет земледельческой цивилизацией, к тому, что он называет индустриальной цивилизацией. Согласно Тоффлеру, становление

¹ Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895.

² Хренов Н. Субкультуры посада как субъекты урбанизационных процессов в России на рубеже XVII—XVIII веков // Урбанизация в формировании социокультурного пространства., М., 1999; Он же. Урбанизационные аспекты перехода в истории культуры // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. М., 2001.

последней охватывает историю Нового времени. В соответствии с его теорией процессы омассовления сопровождают становление индустриальной цивилизации и являются ее выражением. Финал этой цивилизации совпадает с XX в. Прошедший век — одновременно и триумф этой цивилизации, и начавшийся ее кризис, и соответственно переход к цивилизации нового типа — постиндустриальной. Мы не случайно ссылаемся на Тоффлера, поскольку подобное видение истории позволяет точнее осмыслить нашу ситуацию и спрогнозировать перспективу. По Тоффлеру, эпоха массовости заканчивается вместе с индустриальной цивилизацией¹. Это означает, что психология масс как научная дисциплина должна уступить место другим научным дисциплинам — социальной психологии, изучающей социальные группы, и культурологии, изучающей субкультурную стратификацию, что также означает, что мы сегодня находимся в ином положении, чем исследователи предыдущего поколения, для которых процесс омассовления ассоциировался со всей новой и будущей историей. Однако современному исследователю становится очевидным, что речь идет лишь об одном этапе в истории, который сегодня сменяется другим. Как можно предположить, в этом последнем процессе омассовления будут стихать. Это дает основание сегодня по-новому взглянуть на проблему массовости в кино и на прогнозы его функционирования в XXI в.

Изменения в отношениях между науками — следствие переходной ситуации и, в частности, процесса, называемого Тоффлером демассификацией, что проявляется в спаде омассовления, выражающемся, например, в нарастающем во второй половине XX в. спаде интереса к средствам массовой коммуникации в их традиционных формах. В основе этого процесса оказывается интенсивная групповая и субкультурная стратификация. Соответствующий постиндустриальной цивилизации новый образ жизни дробит массовидные объединения, способствуя образованию множества групповых и субкультурных объединений. В таких ситуациях обычно начинают предрекать смерть виду искусства, с наибольшей полнотой выразившему основные закономерности предшествующей эпохи. Следовательно, можно было бы пророчить смерть кино. Но очевидно, что речь идет не об исчезновении кино, а лишь об исчезновении его массовости в формах, соответствующи-

¹ Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 276.

щих XX в., и о возникновении новых закономерностей его функционирования в обществе, соотносимых с интенсивными процессами субкультурной стратификации.

В XX в. процессы субкультурной стратификации наталкиваются на мощные барьеры, а именно, на эффект омассовления, имеющего место в увеличивающихся в своих масштабах городах, в контексте которых кино функционировало в первые десятилетия и которые определяли его поэтику. Об этом новшестве, столь значимом не только для истории зрелищ, но и для политической истории, точно пишет С. Московичи:

Впрочем, вплоть до современной эпохи такие толпы появлялись спорадически и играли лишь второстепенную роль. Они, по сути дела, не представляли особой проблемы и не нуждались в специальной науке. Но с того момента, когда они становятся расхожей монетой, ситуация меняется. Если верить Лебону, такая возможность толп влиять на ход событий и на политику посредством голосования или же восстания является в истории новшеством. Это признак того, что общество трансформируется. В самом деле, история проявляет себя все более и более как разрушитель: подрывает религиозные верования, разрывает традиционные связи и разрушает солидарность групп. Будучи разобщенными, люди остаются покинутыми в одиночестве со своими нуждами: в джунглях городов, в пустынях заводов, в серости контор. Эти бесчисленные атомы, эти крупинки множества собираются в зыбкую и воспламеняющуюся смесь. Они образуют нечто вроде газа, который готов взорваться в пустоте общества, лишенного своих авторитетов и ценностей — газа, взрывная сила которого возрастает с объемом и все собой подавляет¹.

Когда такая «воспламеняющаяся смесь» в виде массы достигает крайней формы, появляется необходимость в способах ее разрядки. С возникновением кино такой способ становится весьма эффективным. Компенсаторная функция кино была зафиксирована рано. Так, В. Воровский, касаясь вопроса о соперничестве кино и театра, говорит о том, что социальное воздействие кино эффективнее социального воздействия театра. В силу своей материальности, осязаемости, доподлинности театр приучает мысли и чувства к зрелищу материальных благ, формирует инстинкты жадности, зависти к имущим, ненависти. В силу символических, бесплотных, почти мистических картин кино формирует мысль о призрачности материальных благ и стремления к ним. Кино «при-

¹ *Московичи С.* Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М., 1996. С. 49.

учает мысль простолюдина довольствоваться тем немногим, что дало ему провидение, и укрепляет в нем начала истинной нравственности»¹. Как пишет Воровский, недаром рост иллюзионов в России совпадает с «успокоением» общества, под которым он понимает ситуацию после 1905 г. По мнению Воровского, функционирование кино связано с восполнением реальности, с иллюзорным удовлетворением потребностей публики. Это обстоятельство во многом объясняет мгновенное распространение кино в культуре и популярность его у массы.

Если принимать во внимание соотнесенность кино с массой, становится очевидной одна из существенных, хотя и латентных функций кино — компенсаторная функция, предназначение которой заключается в разрядке взрывоопасного состояния массы с помощью иллюзии, визуального фантома. Так мы зафиксировали одну из значимых функций кино, возникновение которой происходит в городах. Не случайно З. Кракауэр вслед за В. Бенямином констатирует, что в годы появления фотографии и кино толпа на улицах города воспринималась еще зрелищем, т.е. чем-то исключительным и непривычным.

Во времена своего исторического рождения человеческая толпа — это гигантское чудовище — была чем-то новым и ошеломляющим. Как и следовало ожидать, традиционные искусства оказались неспособными объять и изобразить ее. Однако в том, что не давалось им, преуспела фотография; ее техническое оснащение позволяло отображать толпы, случайные скопления людей. Но лишь кинематограф, в некотором смысле завершающий фотографию, сумел показать человеческую толпу в движении. В данном случае технические средства воспроизведения появились на свет почти одновременно с одним из своих главных объектов. Этим объясняется сразу же возникшее пристрастие фото- и кинокамеры к съемке людской массы².

Если принять точку зрения Тоффлера, то получается, что история кино совпадает с пиком развития индустриальной цивилизации, что проявляется в интенсивности урбанизационных процессов. Действительно, этот факт нельзя не учитывать, хотя он, кажется, и лежит за пределами собственно кино. Следовательно, концентрация массовых общностей в городах совпадает с бурным развитием кино и соответственно с возникновением посещающей синемаграфы массовой публики. По сути дела, публика кино

¹ Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 461.

² Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974. С. 82.

некоторое время оказывается за пределами эстетических горизонтов читающей и театральной публики как разновидностей наиболее продвинутых в эстетическом отношении публик¹. Таким образом, исключительность ситуации, связанной с отрывом людей от традиционной культуры, что имело место в сельских регионах, и их концентрацией в быстро растущих городах, вызвала к жизни массовость кино, определила значимость его социальных функций и, в частности, компенсаторную, оказывающуюся вообще в основе всей массовой культуры, эскалация которой происходит именно в XX в. Не забудем, что в первые десятилетия XX в. кино оказывается исключительно городским феноменом. Это лишь в конце 1920-х гг. спохватятся и будут думать о массе, остающейся за пределами городов. Говоря о доходах от кино, Шведчиков на известном совещании по кино 1928 г. сообщал, что 80% этих доходов приносят именно городские кинотеатры². Во многом это обстоятельство определяет функционирование кино, хотя очевидно, что некоторое время к нему оказываются неприобщенными и элитарные слои городов³.

Возрождение социологической рефлексии в России и его связь с новым открытием массы

Для понимания массовости кино ключевым становится рубеж 1950–1960-х гг., когда произойдет новое открытие массы. Постепенно общество, не без помощи социологии как науки, возвращается к оценкам имеющего место на рубеже XIX–XX вв. феномена массового поведения. Став на новом витке истории предметом внимания, масса уже вызывает испуг. Еще больший испуг появится позднее, когда предметом гласности окажутся многие факты, связанные с политической историей, в кото-

¹ Хренов Н. Психология города и взаимодействие зрелищ и публики в конце XIX – начале XX веков // Художник и публика. Л., 1981.

² Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 153.

³ Хренов Н. Воздействие «эстетических горизонтов» массовой публики на отношения кино и литературы в первые десятилетия XX века // Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1991. С. 220; *Он же*. От лубка к кинематографу: роль лубка в становлении массовой культуры XX века. Традиционная культура. 2001. № 2. С. 55.

рой действия массы оказались романтизированными, что соответствовало установкам власти растворить противоречия революции в героической легенде. Тогда-то и возникает основа для нового прочтения и истории, и истории искусства. Тогда-то и займется массовой аудиторией искусства, пытаясь представить ее анатомию, выявить то отрицательное, что она в себе несет, и то положительное, что ей присуще. Отметим поэтому важную вещь: общесоциологическое открытие массы началось с изучения массовой публики искусства. В связи с этим нельзя опять не вспомнить раннее эссе Чуковского, который, фиксируя, что читает и что смотрит публика начала XX в., делает сноску: «Теперь через столько лет умудренные горьким историческим опытом, мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мещанства к кровавым бульварным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма»¹.

Отметим, что в данном случае речь идет не о тексте статьи, опубликованной в 1910-х гг., а о сноске к тексту, включенному автором в вышедшее в 1960-е гг. собрание сочинений. Что касается самого текста эссе, то речь в нем шла о так называемых революционных сюжетах, в которых имели место принявшие на рубеже XX—XXI вв. столь колоссальные размеры «возвеличение полицейских и гангстеров» и культ «кулачной расправы» и которые пользовались у массовой публики необычайной популярностью. Когда-то любимым героем приключенческого жанра был Шерлок Холмс. Однако к началу XX в. герои, подобные Шерлоку Холмсу, успели стать предельно вульгарными и грубыми. Подпадая под давление массовой публики, авторы такого рода литературы вынуждены были идти у нее на поводу, что и проявилось в вульгаризации романтических героев.

Точно то же произошло, говорю я, и с Шерлоком Холмсом. Многомиллионный читатель, восприняв этот образ от писателя, от Конан-Дойля, стал тотчас же незаметно, инстинктивно, стихийно изменять его по своему вкусу, наполнять его своим духовным и нравственным содержанием — и бессознательно уничтожая в нем те черты, которые были бы ему, миллионному читателю, чужды, в конце концов отложил на нем, на его личности свою многомиллионную психологию².

¹ Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 149.

² Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. С. 47.

Поскольку Чуковский пишет об аудитории, имеющей место в русской культуре начала XX в., то его оценка происходящего, проявившаяся в употреблении понятия «фашизм», кажется странной. В о-первых, оперирование этим понятием, обозначающим более позднее политическое явление, кажется неприемлемым. Во-вторых, это понятие мы обычно связываем с явлением немецкой истории первой половины XX в. По этой причине использование понятия также кажется неудачным. Однако если иметь в виду психологический, а не политический смысл фашизма, то в суждении Чуковского смысл существует. Этот психологический смысл фашизма помогает осознать В. Райх, ибо в жестокости фашизма он улавливает прорыв в историческую реальность подавляемых цивилизацией человеческих влечений. В силу этого фашизм — интернациональное явление, проникшее во все общества. «В форме фашизма механистическая, авторитарная цивилизация извлекает из подавленного “маленького человека” то, что в течение многих веков она насаждала в поработанном человечестве с помощью мистицизма, милитаризма и автоматизма»¹.

Иначе говоря, это следствие психологии личности авторитарного типа, сформированной общественным строем, оказавшимся в последние столетия господствующим. Воздействие авторитарного общества проявляется в содержании бессознательного. Последнее Райх связывает с импульсами жестокости, садизма, сладострастия, жадности и зависти. Этот второй слой личности противостоит как первому слою, для которого характерны сдержанность, вежливость, сострадание, ответственность и добросовестность, так и третьему слою или биологической основе, в соответствии с которой человек предстает искренним, трудолюбивым, склонным к сотрудничеству и любящим существом. Эти три слоя, или уровни, составляют характерологическую основу человека. Согласно Райху, великих художников питает третий, самый глубинный слой личности. Именно поэтому смысл их творчества постоянно отторгается человеком массы, стремящимся проявить во всех сферах свои агрессивные влечения, т.е. продемонстрировать свое бессознательное. Распад социальных структур, поддерживающих нормы поведения человека, соотносимые с первым уровнем, приводит к тому, что в обществе постоянно актуализируется второй слой психологической структуры человека массы. Для распада социальных

¹ Райх В. Психология масс и фашизм. СПб., 1997. С. 14.

структур в XX в. существует много причин и прежде всего радикальная трансформация культуры, о которой мы будем говорить. Это обстоятельство объясняет, почему в фашизме проявились последствия этого распада. Однако актуализация второго слоя заявляет о себе и при соприкосновении массы с искусством. Так, она не может не актуализироваться в процессе просмотра фильма, тем более что предполагает коллективное восприятие, способствующее пробуждению агрессивных инстинктов. Так, о совместном пребывании индивидов в массе Фрейд пишет:

|| Для правильного суждения о нравственности масс следует принять во внимание, что при совместном пребывании индивидов в массе у них отпадают все индивидуальные тормозящие моменты и просыпаются для свободного удовлетворения первичных позывов все жестокие, грубые, разрушительные инстинкты, дремлющие в отдельной особи как пережитки первобытных времен¹.

Собственно, в синематографах 1910-х гг., идеализируемых историками кино, Чуковский ощутил этот дух разрушительных инстинктов толпы, который скоро проявится в политической истории, представая в массовых утопиях и движениях. По сути дела, к подобным выводам приходит и Кракауэр. Анализируя сюжеты фильмов 1910—1920-х гг., он выявляет предысторию фашизма, в котором психологическая реальность или реальность бессознательного выйдет на поверхность истории и проявится в политических формах: «Поскольку Германия осуществила то, что ее кинематограф предчувствовал с первых дней существования, его причудливые персонажи спустились теперь с экрана в зрительный зал и на улицу»². Тот самый слой психики, который Райх называет вторым, начинает определять и сферу искусства как сферу проявления бессознательного человека массы, т.е. разрушительных и агрессивных инстинктов, что проявляется в возникновении и эскалации массовой культуры. Комплекс разрушения как комплекс массы вторгается в искусство, став причиной его трансформации. В кино этот психологический комплекс стал вообще основой развития массовой культуры в целом и получил столь широкое распространение в XX в. Но, как свидетельствует история фашизма, способом актуализации этого уровня бессознательного человека

¹ Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // З. Фрейд. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Тбилиси, 1991. Т. 1.

² Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 280.

массы может стать также и определенная политическая и идеологическая система. Что касается Чуковского, то задолго до появления такой системы он ощутил фашизм как актуализацию агрессивных влечений, приводящих к деформации сюжетно-жанровых структур искусства, что нередко историками интерпретируется как демократичность и народность кино. Актуализация агрессивных влечений проявлялась, в том числе, и в форме эстетических установок массы, оказывающих давление на интерпретацию сюжетов и жанров.

Давление массы на рубеже XIX–XX вв., в эпоху возникновения кино, достигает пика, что становится предметом рефлексии в различных сферах – литературе, театре, живописи, музыке и т.д. Подобные ситуации в истории культуры время от времени имели место. Будут они иметь место и в последующий период. Мы еще сможем провести сопоставительный анализ различных эпох и вывести специфическую логику истории искусства. Рубеж XIX–XX вв. необходим для того, чтобы ощутить контекст рождения кино. С рубежа XIX–XX вв. прошло много десятилетий, на протяжении которых имело место восторженное отношение к массе как в ее политических, так и эстетических проявлениях. Возрождение социологии на рубеже 1950–1960-х гг. в отечественной науке¹ происходит в результате аксиологического сдвига в сознании, в том числе и по отношению к массовому вкусу, а не только потому, что возникает необходимость в разрушении созданной тоталитарной идеологией догмы о некоей монолитной и единой аудитории, как это обычно считается. О том, что в первой половине XX в. такая аудитория имела место, мы еще будем говорить. К сожалению, эта поверхностная констатация якобы придуманного мифа повторяется из книги в книгу. Пора ее прокомментировать.

В 1960-е гг. массовая публика оказалась тем «атомом», изучая который, можно делать выводы о функционировании массового, или тоталитарного, общества. В нем организованная масса, с одной стороны, и вожди – с другой, предстают слагаемыми одного и того же феномена². Активизировавшаяся в этот период социоло-

¹ Фохт-Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001. С. 13.

² Хренов Н. Искусство и власть в контексте общественной психологии // Художник и власть. М., 1992; Он же. Социально-психологический аспект государственной культуры 30–40-х годов // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995.

гия и социальная психология стремились вскрыть закономерности функционирования этого явления. Не удивительно, что она сразу же оказалась под идеологическим обстрелом. Если социологии искусства что-то в этой ситуации и удавалось сделать, то именно потому, что сфера искусства казалась специальной и имеющей мало отношения к политической реальности. Однако именно казалась. На самом деле анализ массовых предпочтений давал значимую информацию для обобщений широкого плана. Поэтому социология искусства с рубежа 1950—1960-х так притягивала. Вообще тот факт, что на рубеже 1950—1960-х гг. социология искусства рождается в результате необходимости выявить в аудитории дифференцированные процессы, является и правдой и неправдой одновременно. Если такая констатация имеет место, то позволяющие ее авторы убеждены в том, что аудитория была дифференцированной всегда, в том числе и до рубежа 1950—1960-х гг. Следовательно, социология искусства призвана была внедрить в сознание, что аудитория первой половины XX в. является такой же дифференцированной, как и аудитория, скажем, 1960-х гг. Но это далеко не так. Неточность этого утверждения выявится, как только социологию искусства мы будем соотносить не только с идеологией, но и с психологией масс или исторической психологией.

В частности, мы убеждены, что сопровождающие искусство процессы интеграции и дифференциации аудитории никогда не повторяются и не пребывают вечно в одних и тех же формах. Соотношение интеграции и дифференциации каждый раз зависит от определенного периода в истории как общества, так и искусства. Но в еще большей степени оно зависит от смены фаз в истории цивилизации, что известно хотя бы по Тойнби или Гумилеву. То, что в первой половине XX в. аудитория искусства зеркально не повторяется в аудитории второй половины XX в., очевидно. Мы и в самом деле убеждены, что аудитория первой половины XX в. была более интегрированной, более целостной, нежели это будет иметь место с рубежа 1950—1960-х гг. И то, что обычно называют мифом, отражает и реальность. Однако дело не столько в идеологии, сколько в психологии масс. Применительно к первой половине XX в. мы имеем дело с феноменом «восстания масс». Он проявился и в искусстве, способствуя образованию некоего недифференцированного единства, которое можно сопоставить с общностями, имеющими место в архаических культурах.

Упомянутая констатация как разбег для становления социологической рефлексии об искусстве продолжает повторяться. Полагая, по причине одного уязвимого места социологической рефлексии — ее неисторичности. То, что социология постоянно находится не в ладах с историей, очевидно. Иллюстрацией этого является упомянутая констатация. Однако в последней проявилась также и вечная ментальная особенность русского человека, но, в том числе, и русского ученого начинать каждую новую эпоху с чистого листа, забывая о предшествующих состояниях. Социологи мало считают с предшествующими состояниями. Книга Ю. Фохт-Бабушкина предстает новаторской, ибо эту традицию разрушает¹. Эпоха шестидесятников демонстрирует ситуацию, когда начинают заново открывать мир, что позволяет говорить о новой социально-психологической ситуации. Это распространяется и на науку того времени. В культуре побеждает экстравертивная ориентация. Хотя идея централизации продолжает существовать, но психологически люди созрели для интенсивного передвижения. Идея децентрализации как оппозиционная идея психологически уже становится реальной. В обществе возрождается кочевнический инстинкт. Имеет место растекание массы в пространстве, которое уже ничто не сдерживает, хотя его и пытаются оформить в государственном духе. Как пишет исследователь, «с середины 1950-х гг. возникает следующая волна растекания, пожалуй, ярче всего проявившаяся в идее освоения целины»².

Так, в 1950-е гг. возникают субкультуры кочевников и туристов со свойственным им стилем поведения, одеждой, фольклором, что в последующие десятилетия обернется массовой эмиграцией. Очевидно, что эпоха оттепели — это эпоха начавшейся дифференциации общества и, в том числе, аудитории. Следовательно, эту новую ситуацию нельзя переносить на ту, что имела место в предшествующие десятилетия. Наиболее весомым аргументом в пользу этого тезиса может служить разработанная Тоффлером фундаментальная система, в соответствии с которой в середине XX в. происходит переход от «второй» к «третьей» волне, т.е. от индустриальной к постиндустриальной цивилизации. С этим связаны и закат тенденции омассовления, и актуализация процесса демассификации общества, т.е. реальность интенсивной субкультурной

¹ Фохт-Бабушкин Ю. Указ. соч.

² Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 68.

стратификации¹, что, как нам кажется, отражает историческую реальность. Однако если новую ситуацию нельзя переносить на период, начавшийся с 1920-х гг., то это еще не означает, что ее нельзя соотнести с рубежом XIX—XX вв. На наш взгляд, эпоха оттепели с присущей ей дифференциацией аудитории — повторение процессов индивидуализации культуры, происходивших в Серебряном веке. Мы приходим к обоснованию того, что в истории XX в. имел место механизм цикличности. Если этим механизмом воспользоваться, можно при осмыслении основного предмета нашего исследования — феномена массовости — обнаружить дополнительные аргументы. Как полагает Московичи, массовое поведение разворачивается циклично.

...История есть движение циклическое. И толпы тоже проходят циклы. Они возвращаются в места, уже посещавшиеся, повторяют прежние действия, не отдавая себе в этом отчета. Харизма из их числа. В ней можно видеть одну из тех материй, что существовали в архаические времена. Периодически она возрождается, когда колесо общества выносит ее на вольный воздух, а потом исчезает вновь².

Под харизмой Московичи имеет в виду харизму вождя. Как показал Фрейд, вождь оказывается ядром организованной массы. Прецеденты происходящему в XX в. можно обнаружить и в предшествующей истории. Однако все дело в масштабах. Пожалуй, ни в одном веке не было такого количества «оторванных от почвы» и скучившихся в городах людей, как это произошло в ситуации урбанизационного бума в XX в. Отсюда такой эффект психологии массы, оказавшей воздействие на разворачивание как политической истории, так и художественной жизни. Отсюда падение в архаику, что проявилось в харизматическом восприятии вождей.

Толпа — странное явление: аккумуляция разнородных элементов, не знакомых друг с другом. Однако достаточно появления какого-то течения верований и представлений, распространяемого определенными людьми, чтобы наэлектризовать это скопление. Тотчас же возникает своего рода неожиданное единство, стихийная организация. Масса становится движением. Тысячи, даже миллионы людей образуют теперь уже единую цепь, которая движется к своей цели с непреодолимым упорством³.

¹ Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 644.

² Московичи С. Указ. соч. С. 358.

³ Там же. С. 454.

Это суждение интересно тем, что какое-то течение, верование или представление первоначально проявляется в образной форме, т.е. в виде произведения искусства. Искусство становится механизмом, с помощью которого формируются единые коллективные общности, объединяющие множество индивидов. Подчас это объединение выходит далеко за границы художественной жизни, становясь явлением политической истории. На этой почве возникают единые по своим установкам массовые аудитории, отторгающие все, что не соответствует безличным, но мощным настроениям, и благоприятствующие возникновению и эскалации массовой культуры.

Однако суждение Московичи важно и в методологическом плане. Стремясь осмыслить массовость кино на протяжении всей его истории, мы хотели бы по отношению к нему применить принцип историзма, прослеживая, как в зависимости от той или иной исторической ситуации смысл массовости меняется в ее количественных и качественных проявлениях. Так, мы хотели бы в истории культуры XX в. выявить три ситуации, в которых воспроизводились одни и те же механизмы. Речь идет о повторяющихся процессах истории, причем на этот раз истории XX в. Вполне вероятно, что прецеденты можно обнаружить и в предшествующих эпохах, и в других культурах, правда, уже не в кинематографической жизни. Такие прецеденты часто находятся. Достаточно сослаться на известные исследования Ю. Давыдова¹, В. Паперного², и А. Ахиезера³, в которых происходящему в искусстве XX в. находятся исторические параллели.

Что касается истории XX в., то мы находим, что возникшая на рубеже XIX—XX вв. ситуация затем повторится дважды. Речь идет прежде всего о том, что в данном случае мы делаем предметом исследования, — о стихии массовости и сопровождающей эту стихию массовой культуре. Первая заметная вспышка такой массовости на рубеже XIX—XX вв. впервые становится предметом теоретической рефлексии. Эту стихию массовости сопровождает надлом государства и соответственно процессы демократизации общества. Начавшись как жажда и обретение свободы, этот период заканчи-

¹ Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.

² Паперный В. Указ. соч.

³ Ахиезер А. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). Новосибирск, 1997.

вается тем, что Фромм называет «бегством от свободы», а следовательно, возникновением вождизма и тоталитарного режима. Следующая вспышка массовости имеет место в середине XX в., что в литературе получило обозначение оттепели. Такая вспышка массовости соотносится с надломом структуры государственности, возникшей в первой половине столетия. Сегодня ее называют тоталитарной. Естественно, что такой надлом сопровождался начавшимися процессами демократизации общества, что проявилось в отмеченном социологами феномене вестернизации кино, т.е. в увеличении удельного веса зарубежных фильмов в отечественном прокате¹. Однако вторая вспышка массовости наталкивается на консервативные барьеры, которые до конца истекшего столетия продолжают оставаться активными. Наконец, кризис и распад в последнем десятилетии XX в. тоталитарной государственности, как и начавшиеся процессы демократизации, стимулировали новую вспышку массовости и соответственно новый виток эскалации массовой культуры, вытесняющий на периферию элитарные слои культуры.

Прислушаемся к Московичи, который, рассуждая о массовости, имеет в виду не начало XX в., а его финал. Казалось бы, пишет он, в Европе век толп завершился.

В конце двадцатого века наблюдается повторение с вариантами того, что уже происходило на нашем континенте, и прежде всего во Франции, в конце XIX в. Демографический взрыв в городах: четыреста миллионов мужчин, женщин и детей ведут полную случайностей жизнь, прозябая в них или заполняя окрестности. Скученные в трущобах или в колониях бездомных, поспешно собравшихся вместе, они были выгнаны из сел бедностью, войной или голодом. Города привлекали их иллюзией мирной жизни и благосостояния. Эти популяции увеличиваются ежегодно в среднем на десять процентов, если не больше. Человеческие галактики распространяются на пространствах, где никто не предполагал устраиваться, живут там, где никто не собирався ничего строить. Они уносят с собой массы людей, порвавших нити традиции и верований, потерявших всякий контакт с местными установлениями и всякую связь со своим сообществом. Людей, которые обнаруживают себя одинокими и безымянными. Вырванные из своей общественной ткани, они вовлечены эпизодическим трудом в круг медиа и потребления в соответствии с моделью, назовем ее американской, которая им чужда².

¹ Под знаком вестернизации. Кино — публика — воздействие / Отв. ред. М. Жабский. М., 1995.

² *Московичи С.* Указ. соч. С. 454.

Описывая характерные для конца XX в. процессы, Московичи проводит параллель с концом XIX в., имея в виду, что в наше время, как и столетие назад, мир сталкивается с очередной волной массовости, свидетельствующей о повторяемости или цикличности исторического процесса. Улавливая повторяемость в истории, мы фиксируем лишь внешние проявления действия какой-то закономерности, сформулировать которую пока невозможно. К периодизации художественных процессов в границах этого столетия мы подойдем лишь после обсуждения некоторых вопросов методологического плана и прежде всего вопросов, связанных с культурологическим истолкованием развертывающегося в XX в. исторического процесса.

Эпоха «оттепели»: взаимоотношения кино и массовой публики

Рубеж 1950–1960-х гг. XX в. для нас интересен тем, что в этот период происходит открытие не дифференциации аудитории, а феномена массы, т.е. того, что, казалось бы, оказывается наименее актуальным. Именно это обстоятельство и обязывает в этой эпохе видеть свойственную рубежу XIX–XX вв. ситуацию переходности. Иначе говоря, рубеж 1950–1960-х гг., а по сути дела, наступившая с некоторым запозданием середина столетия ознаменовалась тем, что в научном обиходе наконец-то появилось обозначившее последствия общественного прозрения понятие. До этого времени при осмыслении социального эффекта искусства пользовались лишь такими понятиями, как «класс» и «народ», причем в их непременно позитивном и идеализированном виде. Рубеж 1950–1960-х гг. свидетельствует о радикальных переменах, что и закрепилось на лингвистическом уровне. Само появление понятия «масса» уже содержало оценку и настоящей ситуации, и предшествующих ситуаций в культуре. Используя это понятие, исследователь получал по отношению к общественным явлениям некоторую дистанцию, т.е. он мог демонстрировать критическое отношение к явлению. Действительно, понятие «масса» предполагает негативный смысл. Что касается конкретно-исторического наполнения этого понятия, то очевидно, что обозначаемое им явление ассоциировалось с негативными сторонами того, что в

1960-е гг. называли культом личности, сводя к этому все негативное, что имело место с первых десятилетий XX в. Но общество в этот период все еще не созрело для радикальной переоценки происшедшего в политической истории, сводя негативное лишь к отдельным проявлениям этой истории. Поэтому понятие «масса» в большей степени оказалось употребимым в сфере искусства и, по сути дела, стало использоваться как синоним понятия «публика». Это обстоятельство свидетельствовало о том, что спустя несколько десятилетий теоретическая рефлексия об искусстве возвращается к исходной ситуации, т.е. к рубежу XIX—XX вв., когда масса стала привлекать внимание (и особенно в сфере искусства) и оцениваться негативно. Если иметь в виду историков и историю, т.е. политическую историю, то для этой сферы в России значимость психологии масс была заявлена еще в конце XIX в. Н. Михайловским¹. Что касается историков рубежа 1950—1960-х гг., то роль массы в политической истории России для них оставалась еще неоткрытой проблемой. Таким образом, можно констатировать, что хотя понятие «масса» вновь открывается именно в это время, о чем свидетельствуют общественные сдвиги, на протяжении последующих десятилетий оно используется в основном для осмысления процессов искусства.

Однако любопытно, что открытие массы и использование обозначаемого ею понятия происходит в момент, когда процессы массовизации, оказавшиеся столь разрушительными для политической истории, спадают. Если во второй половине столетия они и проявляются, то лишь в эстетической сфере. Массовое начинает больше интересовать искусствоведов, нежели историков. При всем том общественные процессы начинают развиваться так, что внимание должны были привлекать скорее возникающие личностные, групповые и субкультурные образования. В этом смысле утверждение, согласно которому социология искусства возрождается для того, чтобы осмыслить процесс дифференциации аудитории, справедливо. Однако когда утверждается, что публика представляет дифференцированное явление, это еще не означает, что такой она была всегда. Заявление, что социология была призвана разрушить миф о единой и якобы монолитной публике, не совсем точно. В том-то и дело, что несмотря на дифференциацию, имею-

¹ Михайловский Н. Герои и толпа. Научные письма. Еще о героях, еще о толпе // Н. Михайловский. Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. 2.

щую место на определенном уровне во все эпохи, в истории бывают эпохи, когда активно функционируют сопротивляющиеся этой дифференциации механизмы.

Мы еще коснемся ситуации, когда активизировавшаяся в результате распада монархии и революционных вспышек масса спровоцировала возрождение архаических ритуалов в эстетических формах. Это обстоятельство позволяет утверждать, что экстатическое состояние, в котором находилась масса, порождает уже в границах секуляризированной культуры особое состояние, или состояние сакральности, свидетельствующее об активности архаических форм и, следовательно, о функционировании общества в соответствии с архаическими моделями. Хотя в этот период многие процессы функционирования общества уже осмыслены, объяснение происходящего исключительно функционированием тоталитарного режима не исчерпывает смысла политической истории XX в. Необходимо объяснить сопровождающую становление и функционирование тоталитарного государства сакральную вспышку, соотносимую с психологией масс. Именно эта сакральная стихия противодействовала развертыванию процесса дифференциации аудитории, а следовательно, и развитию личного начала, ибо для архаического сознания все, что отклоняется от сакрального, означает инакомыслие, которое самым жестоким образом искоренялось.

При тоталитарном режиме всякое проявление индивидуально-творчества вызывает отторжение. Ценится лишь то, что соотносится с сакральными, т.е. идеологическими, ценностями. В этом проявляется актуализация при таком режиме архаического комплекса. Как известно, архаический человек оказывается между двумя силами: силой, устанавливающей порядок, обладающей начальной активностью и переходящей затем в состояние охранительного покоя, и силой, постоянно изменяющей мир, нарушающей порядок и являющейся носителем беспорядка, как и нового порядка. Индивидуальное творчество оказывается проявлением второй силы. Поэтому всякий носитель новизны воспринимается потенциально опасным, несущим обществу угрозу. В сохраняющей консервативные и традиционные элементы русской культуре этот комплекс отторжения творчества проявляется в двойственном отношении к интеллигенции. Консерватизм проявляется уже в превращении представителей интеллигенции в изгоев, инакомыслящих, которые преследуются не столько властью,

сколько массой¹. Таких инакомыслящих с 1920-х гг. легко превращали в «козлов отпущения». Однако гонения на инакомыслящих оказывались весьма частыми и в 1960-е гг. Примером здесь может служить преследование молодых поэтов и художников, а также позднее кинорежиссеров, в творчестве которых активизировались национально-этнические моменты. Очевидно, что новые настроения и особенно их выразители в среде художников были способны стать лидерами общественного мнения, а следовательно, содействовать разрушению сакрального единения.

Однородность и монолитность аудитории эпохи строящегося социализма является не мифом, а, если принимать во внимание психологию масс, самой настоящей реальностью. Что же касается рубежа 1950—1960-х гг., то общество этого времени имеет дело с разложением оказавшейся столь полезной режиму сакральности и с реальностью пробудившегося личностного, а потому и нравственного начала, с помощью которого впервые оказалось возможным заново осмыслить историю и все то, что в ней произошло по вине не только власти, но и массы. В начале второй половины XX в. массовые реакции на искусство свидетельствовали о том, что трансформировавшийся некогда в массовых жанрах интеллигентный сыщик не смог вернуться в свое прежнее состояние, т.е. за несколько прошедших десятилетий он так и не облагородился, а публика, естественно, продолжала оставаться на том же уровне, что и в начале века. С конца 1950-х гг. можно было наблюдать «ренессанс» приключенческих сюжетов в литературе и кино, как в начале века. В этот период интерес к произведениям А. Беляева — лишь частное проявление интереса к приключениям. Показательный факт для новой «волны» авантюристности — издание во второй половине 1950-х гг. «Библиотеки приключений» (1955—1959). Обращает на себя внимание также то, что в науке этого времени происходит реабилитация термина «приключенческая литература»². Проявлением этой тенденции было и издание «Библиотеки современной фантастики» (в 15 томах). Среди издаваемых авторов замелькали имена Кервуда, Хаггарда и других авторов, работаю-

¹ Лотман Ю., Успенский Б. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Свое» и «чужое» в истории русской культуры // Труды по знаковым системам. XV. Вып. 576. Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Тарту. 1982. С. 110.

² Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986.

щих в массовых беллетристических жанрах. Пытаясь обобщить то, что происходит с приключенческим жанром в этот период, критик писал: «Наряду со здоровой приключенческой литературой в последнее время на прилавки магазинов и полки библиотек стали проникать книжки бездарных сочинителей, где художественное творчество подменяется примитивным ремесленничеством. Приключения происходят по трафарету, показ душевных переживаний отсутствует»¹. Короче говоря, тень Пинкертона вновь давала о себе знать.

Возрождение интереса к приключениям зафиксировано и кинокритиками. Так, по некоторым наблюдениям, за первое полугодие 1981 г. отечественные приключенческие и детективные фильмы составили треть репертуара московских кинотеатров.

Если учесть продолжительность экранной жизни, количество отданных им (приключенческим фильмам. — *Н.Х.*) кинотеатров, число сеансов получается больше половины. Если же прибавить к этому экранное время, отведенное для новых «остросюжетных» зарубежных лент (а появляются теперь, надо сказать, в основном остросюжетные), а также для подобных фильмов выпуска прошлых лет, то эта цифра окажется еще более внушительной².

Репертуарная политика все больше выталкивает «фильмы с выстрелами» в первые строчки афиши. Им — огромные тиражи, броская реклама, наибольшее число театров. На экранах терпят бедствие в авиакатастрофах, горят поезда, пиратствуют охотники за опиум, кипят схватки в пилотских кабинах и затопленных каютах, сверкают револьверы и мускулы³.

В качестве примера можно было бы сослаться на восторженный прием в кинотеатрах фильма С. Говорухина и Б. Дурова «Пираты XX века», единодушно осужденного критикой за снижение духовного уровня героев и возвращение к культу грубой физической силы, что вызывало негодование в начале XX в.

Так, в своем стремлении создать привлекательного героя авторы «Пиратов XX века» наделили его и стальными мускулами, и загадочно-туманным взглядом, научили приемам карате и точному удару кулака. Но забыли о том, что герой должен быть нравственно выше противников — иначе весь этот поединок двух идеологий и двух мировоззрений

¹ *Анджанапаридзе Г.* Богачи-филантропы и белые «мерседесы» // Литературная газета. 1971. 20 янв.

² *Левитин М.* В зеркале проката // Литературная газета. 1981. № 32.

³ *Кичин В.* Кто последний за билетом // Литературная газета. 1981. № 24.

сразу спикирует до уровня футбольного матча. И персонажи, которым надо быть антиподами, незаметно уравниваются. Достаточно посмотреть, каким вдохновением горят глаза сверхгероя Сережи в момент, когда он держит под прицелом одного бандита и примеривается ко второму. Есть упоение в бою, но, согласимся, у каждого из противников свое¹.

А в фильме Говорухина и Дурова наши моряки, как и пираты, убивают легко, словно бы шутя-играя, без всяких эмоций и рефлексий. Будто всю предыдущую жизнь они только и делали, что убивали, и убивать для них стало делом привычным, не требующим никаких экстремальных мобилизаций их душевных резервов².

Таким образом, волна «пинкертоновщины» вновь прокатилась по отечественному кинопрокату, возвращая к истокам истории кино.

Оставляем пока в стороне потребность массовой публики в приключениях, которая то вспыхивает, то угасает. Обратим внимание на замечание социолога 1920-х гг. Б. Арватова, который в связи с взрывным интересом к авантюрному жанру писал:

Объясняется такая тяга все теми же причинами: мировая война и революция привели в состояние небывалой динамики все общество; но период «событий» прошел, и наступила пора кропотливого, органического строительства; жизнь не позволяет людям развернуться согласно их желаниям, и прежний динамический толчок получает свое осуществление в фантазии, в литературе приключений, в кинофильме³.

Это переключение с истории, в которой все увлекающие массу бурные события уже свершились, на эстетику имеет место в художественной жизни постоянно. Проведем одну историческую параллель. Исследователь романтизма писал об аналогичном переключении интересов с реальности на искусство во французской истории XIX в. «Перестав жить великими событиями, он (французский народ. — *Н.Х.*) хотел о них читать и слушать. В кабинетах для чтения и в зрительных залах театров он наносил неправдоподобные удары направо и налево, которых не раздавал более всему миру. Тогда возникли роман приключений и драма из военного быта»⁴.

¹ Кичин В. Указ. соч.

² Ишимов В. После успеха // Искусство кино. 1981. № 7.

³ Звезда. 1925. № 6. С. 310.

⁴ Мегрон Л. Романтизм и нравы. М., 1914. С. 45.

Мы не случайно попытались отыскать в истории художественной жизни ретроспективный аналог происходящему. Бегство в приключенчество в истории каждый раз имеет место там, где активная, созидательная или разрушительная история останавливается, переживает паузу, и масса ощущает свою неустраиваемость, сенсорный голод, поскольку, будучи участницей исторических событий, она одновременно удовлетворяла потребность во впечатлениях и эмоциях, не осознавая, что такая потребность у нее есть. Когда история останавливается, потребность в изживании эмоций оказывается самостоятельной проблемой, требующей разрешения¹. В этом случае насыщенную событиями историю может компенсировать лишь искусство, воссоздающее ситуации напряженного сопереживания драматическим коллизиям и удовлетворения потребности в эмоциях и впечатлениях. Само собой разумеется, что именно фильмы и романы с авантюрными элементами эту потребность более всего способны удовлетворить². Однако проблема заключается не только в гипертрофии в такие исторические периоды авантюрного жанра. Она заключается также и в том, что подобные ситуации могут оказаться репрезентативными для специфических фаз в функционировании цивилизаций, а именно, переходных фаз. В связи с этим обратимся к понятиям Л. Гумилева, выделившего в истории функционирования каждого этноса несколько фаз, скажем, фазу расцвета (акматическую) и фазу увядания (мемуарную), когда деятельная, событийная история остается позади и этносу остаются лишь воспоминания о той фазе истории, на которой имела место его цветущая сложность.

Мы не утверждаем, что на рубеже 1950—1960-х гг. российская цивилизация переходит от акматической к мемуарной фазе. К вопросу о цикличности в истории и, в частности, истории художественной жизни мы возвращались и вернемся вновь. Сейчас же отметим, что закат российской империи, предшествующий революционным потрясениям, порождает бегство в мир авантюры. Но и начавшийся с середины столетия закат большевистской империи также порождает аналогичное явление. Возможно, если первую волну авантюрного бума в кино и литературе, совпадающую с ранним этапом истории кино, соотнести со второй его волной, раз-

¹ Додонов Б. Эмоции как ценность. М., 1978. С. 72.

² Джинджихашвили Н. К вопросу о психологической необходимости искусства // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Тбилиси, 1978. С. 497.

вернувшейся с середины столетия и совпадающей, кстати сказать, со второй волной вестернизации кино¹, то можно прийти к выводу о том, что речь идет все о той же фазе надлома российской цивилизации. В этом смысле и революционные взрывы, и следующие за ними этапы в становлении тоталитарного режима предстают лишь как проявления этой фазы надлома. Сегодня этот вопрос не разрешить. Логика функционирования целой цивилизации, как и выявление того, в какую фазу укладывается XX в., будут предметом внимания последующих поколений.

Поскольку в 1970-е гг. фильм Говорухина и Дурова представлял пока еще недостаточно распространенное явление, по его поводу возникли бурные дискуссии. Затем массовая культура стала входить в моду. К снижению массовых вкусов, а точнее, к возвращению их на свой привычный уровень, который остается одним и тем же и в начале XX в., и в его середине, и, как это ни прискорбно, в самом его финале, привыкли. Утверждая, что на протяжении XX в. в массовых реакциях ничего не изменилось, мы намеренно преувеличиваем и заостряем проблему. Тем не менее рассмотренная в плане рецепции история кино может быть представлена как постоянно изменяющееся отношение между массовой стихией и сопротивляющимися ей элитарными образованиями. Можно даже констатировать, что представителям элиты в отдельных случаях удавалось оказываться в центре массового внимания.

В качестве примера можно было бы сослаться на возникшую на основе художественного авангарда отечественную киноклассику и прежде всего на фильмы Эйзенштейна и Довженко². Применительно к названным режиссерам можно утверждать, что в них получила выражение идея «проекта модерна», к осуществлению которого история двигалась с XVIII в. Как известно, одним из значимых механизмов этого проекта было разделение общества на авангардную группу как ведущую силу общества и на массу как подчиненную силу³. Возникавшее в истории реализации этого проекта в предшествующих столетиях напряжение в 1920-е гг. сменялось единением творческого меньшинства и нетворческого большинства. Это был миг, которым нельзя не восхищаться. Есте-

¹ Под знаком вестернизации. С. 11.

² Хренов Н. Социальная психология искусства. Теория. Методология. История. М., 1998. С. 180.

³ Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997. С. 26.

ственно, что он имел резонанс в искусстве и, в частности, в кино¹. Однако очевидно, что последующая история разворачивается как утрата этой гармонии, когда авангард отступает перед эскалацией массовой культуры.

Опыт XX в. демонстрирует, как кинематографисты, поднимая массовую аудиторию до уровня элитарного понимания, по-настоящему все же так и не смогли удержать массу на этом уровне и поэтому в истории кино параллельно художественным шедеврам всегда существовали едва замечаемые критиками фильмы, более высоко оцениваемые массовой аудиторией. Это позволяет говорить о некой константе массового восприятия, оказывающейся как бы вне времени. В самом деле, лидерство в отечественном прокате авантюрных сюжетов с рубежа 1950—1960-х гг. свидетельствовало о том, что с середины столетия отечественное кино и в самом деле регрессирует к ситуации начала XX в.

Когда мы утверждаем, что классикам отечественного кино, представляющим в массовом искусстве художественный авангард, который, как известно, масса отвергала, удавалось пробиться к массе и привлечь ее, естественно, следовало бы сказать и о том, о чем в кинотеории было сказано недостаточно. За исключением, может быть, выступления Давыдова, в котором отмечалось, что интеллектуальный кинематограф Эйзенштейна с самого начала рождался не как одно из средств постижения истины вместе со зрителем, а как едва ли не главнейший инструмент внедрения в сознание зрителя того, что уже представлялось истиной (к тому же «истиной в последней инстанции») создателю «интеллектуального фильма». «А поскольку многие из этих истин оказались типично мифологическими образованиями, постольку “интеллектуальный кинематограф” оказался орудием мифологизации сознания зрителя»².

В данном случае речь должна идти о том, что открытие на рубеже XIX—XX вв. массы, в том числе и в России, продиктовало развитие особой эстетической системы, озабоченной не столько массовой рецепцией, сколько механизмом суггестивного воздействия на массу. Употребляя понятие суггестии, мы опираемся на концепцию Б. Поршнева, отождествлявшего суггестию с ранними состояниями сознания, т.е. сознания коллективного, а не индивидуального, связанного с внушением и соответственно единомысли-

¹ Хренов Н. Указ. соч. С. 251.

² Миф и мораль // Искусство кино. 1988. № 5. С. 11.

ем¹. На поздних этапах истории сопровождавшая поведение массы суггестивность постоянно наталкивалась на сопротивление развитых форм индивидуального, а значит, элитарного сознания. Иначе говоря, на поздних этапах истории культура основывалась не столько на суггестии, сколько на контрсуггестии, ибо ориентировалась на индивидуальное сознание. Иное дело — ситуация рубежа XIX—XX вв., когда игнорировать увеличившуюся в численности массу было уже невозможно. Следовательно, чтобы обеспечить успех, необходимо было иметь представление о массовой рецепции, тем более, что закономерности такой рецепции в истории были открыты еще в античности. Когда в своей известной книге конца 1960-х гг. Давыдов для осмысления сложившейся в XX в. ситуации обращается к античности, то его целью было реконструировать, в том числе, и манипулятивную эстетику, или эстетику суггестивного воздействия на массу.

Представителем эстетики этого рода в античности выступал, как известно, Аристотель, сделавший четкую оценку разворачивающихся процессов омассовления и демократизации, отличающуюся от оценки Платона, ориентировавшегося на аристократические ценности и негативно оценивавшего массовые процессы, как и искусство, стремившееся найти с массой контакт. Начиная с Аристотеля массовое сознание выступает как исключительно объект манипулирования², а инструментом этого манипулирования выступают софистика, демагогия, политическое актерство и искусство, в частности трагедия, неприемлемая для Платона именно за ее ориентацию на массу. Очевидно, что Аристотель уже приходит к знакомому по Лебону заключению. Согласно аристотелевской «Риторике», постичь истину саму по себе масса неспособна, так как руководствуется мнениями, страстями, предпочитая правдоподобную ложь неправдоподобной правде. Позднее Фрейд сформулирует потребность массы не столько в истине, сколько в иллюзии. «И наконец, — пишет он, — массы никогда не знали жажды истины. Они требуют иллюзий, без которых не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы»³.

¹ Поршнев Б. Контрсуггестия и история // История и психология. М., 1971. С. 9.

² Давыдов Ю. Указ. соч. С. 197.

³ Фрейд З. Указ. соч. С. 81.

Поэтому даже в том случае, когда выступающий перед толпой человек хочет сообщить массе истину, он должен одевать ее в пестрые одежды видимости, мнимости, иллюзии, апеллируя не к разуму, а к страстям. «Все то, что у Платона называлось «болезнями» человеческой души — гнев, страх, зависть и т.д., — в аристотелевской «Риторике» фигурирует как клавиатура человеческой души (коллективной души толпы), по которой ударяет оратор для извлечения нужных ему звуков, для достижения желательных ему результатов»¹. Но возбуждение в массе страстей (сострадания, ужаса, гнева, ненависти, зависти и т.д.) означает манипулирование как единственный способ с ней общения. Такое возбуждение страстей является не самоцелью, оно имеет определенную направленность.

И каждый раз задача заключается в том, чтобы вызвать в массе и довести до высшего напряжения соответствующую страсть, предоставив определенный объект для ее «разрядки» — своего противника, если речь идет о негативно направленной страсти, — себя, своего подзащитного или своих сторонников, если речь идет о страсти, положительно направленной, утверждающей, скажем, такой, как сострадание².

Применительно к отечественной истории эту истину мы постигаем лишь сегодня, на рубеже веков, когда становится очевидным, что используемые классиками отечественного кино приемы внушения расходятся с истиной, но зато подтверждают тезис о всеисилии суггестии. В шедеврах кино 1920—1930-х гг. отсутствовала контрсуггестивная, т.е. рассчитанная на критическую оценку происходящего в истории основа. Сами эти шедевры были порождением массовой стихии и использовались институтом власти для суггестивного воздействия, т.е. ради организации массы и придания ей идеологической направленности, для обработки ее сознания в духе большевистских лозунгов. Это особенно касается Эйзенштейна, оставившего не только суггестивно воздействующие фильмы, особенно раннего периода³, но и изложение методики суггестивного воздействия на массу, основывающейся, правда, не на «Риторике» Аристотеля, а на разработанной лидером ордена иезуитов И. Лойолой методике обращения в веру. Вчитываясь в

¹ Давыдов Ю. Указ. соч. С. 202.

² Там же. С. 204.

³ Хренов Н. Сергей Эйзенштейн: от технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога // Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 197.

эту методику, Эйзенштейн констатировал совершенный и тончайший метод экстатической психотехники.

Впрочем, строго говоря, у кого же и было бы искать подобных данных, как не у человека, посвятившего свою поразительную энергию не только на создание одной из самых мощных организаций мира (для своего времени и времен, к нему примыкающих), но с подобной же настойчивостью внедрявшегося и в тонкости мельчайших извилин человеческой психики, чтобы и ее, наравне с земных шаром и Вселенной, покорить своему беспощадному управлению в страхе и покорности Риму¹.

Конечно, Эйзенштейн — не Лойола, и к Лойоле он подходит критически. Тем не менее испытываемая новой властью необходимость организовывать массу заставила Эйзенштейна изучить элементы методики Лойолы. Не случайно разрабатываемая Эйзенштейном эстетика во второй половине XX в. была подвергнута критическому осмыслению, в частности, шестидесятниками и прежде всего Андреем Тарковским, как и вообще представителями «новой волны» в западном кино. Развитие личного начала в этот период продиктовало необходимость в нравственных оценках явлений недавней истории.

Для понимания исключительной ситуации, сложившейся с рубежа 1950—1960-х гг., когда в Советском Союзе возникает социология искусства, взявшая на себя рассмотрение рецепции (что на Западе было прерогативой рецептивной эстетики), важно иметь в виду, что возвращение массовой рецепции в империи к исходной точке означало не что иное, как обыкновенный надлом, имевшей место на протяжении нескольких десятилетий существования социальной системы. Уже тогда было ясно, что, несмотря на военную и материальную мощь империи, в ее духовной сфере начали происходить необратимые процессы: внимание массы перестают держать идеи, выдвигаемые не только правящим, но и творческим меньшинством. Уточним: творческим меньшинством, утвердившим себя в эпоху сталинизма. Это обстоятельство внесло изменения в отношения между художественными и нехудожественными явлениями, повысило статус документализма, а также, что обращало на себя внимание, вызвало к жизни оппозиционно настроенную группу художников, названную позднее шестидесятниками.

¹ *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 205.

С этого момента все в империи начинает клониться к социальной аномии или агонии, которая закончится к концу столетия полным распадом государства. В этой ситуации массовые предпочтения не могли не регрессировать к элементарным вневременным формулам, более всего выражаемым так называемыми чистыми жанрами, например авантюрным или мелодрамой. Отсюда понятно, почему популярность с середины XX в. бестселлеров напоминает реакции массовой публики начала XX в. С точки зрения данной логики становится уязвимой попытка социологов осмыслить процесс, абстрагируясь от длительной временной протяженности, а если иногда последняя и подразумевалась, то все же далеко не все значимые для этой протяженности явления фиксировались и осмыслялись. Иначе говоря, в данном случае сказалась одна из уязвимых сторон гуманитарной науки этого времени — отсутствие точек соприкосновения между социологией и историей. Наступило время осмысления происходящих процессов с точки зрения не только фиксирующей ситуацию во взаимоотношениях искусства и публики в ее синхронной среде чистой социологии, но и исторической динамики массовой рецепции.

От массовой рецепции к социальным функциям кино

При сравнении начала XX в. и начала XXI в. нельзя не заметить и определенного несходства. Хотя массовая культура была реальностью уже в начале XX в., она не успела достичь масштабов рубежа XX—XXI вв. Новые количественные масштабы массовости оказались возможными благодаря телевидению, начавшему заметно теснить элитарную культуру, успевшую развиваться на основе предшествующих средств коммуникации и прежде всего печатного станка¹. С другой стороны, вторгаясь в квартиры потребителей культуры, ТВ бесконечно расширяло аудиторию, делая ее в количественном отношении беспрецедентной. Что касается первых десятилетий XX в., то вопрос о массовости обсуждался в связи с возникновением другого средства масо-

¹ См.: Мозаичная структура телевизионного повествования и ее мистифицированная интерпретация в западной культурологии // Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986. Гл. VI. § 2.

вой коммуникации, а именно кино, о котором необходимо высказаться более обстоятельно.

Конечно, под массовостью исследователи кино почти всегда подразумевают некие метафизические особенности кино, составляющие его внутреннюю природу и сопровождающие этот способ коммуникации на всем протяжении его истории. Это как бы врожденное качество кино, остающееся независимо от его эволюции одним и тем же. По сути дела, это киноведческий или, точнее, искусствоведческий подход. Исследователи наделяют кино этим качеством, а точнее, выводят его из внутренних закономерностей функционирования кино, подразумевая под ним даже не средство коммуникации, а вид искусства. Получается, что это какая-то свойственная кино эстетическая особенность, обычно иллюстрируемая приобщенностью к кино значительной части общества, с одной стороны, и фактом совместного или коллективного восприятия — с другой. В качестве иллюстрации к такому метафизическому отношению к кино можно было бы сослаться на попытку противопоставления кино и театра А. Базеном, утверждающим, что, в силу специфических особенностей восприятия, понижающих роль активного индивидуального сознания, кино способствует формированию толпы¹, что исключено в театре. Не отрицая этого обстоятельства, обратим все же внимание на то, что и в рецепции фильмов, и в их содержании важную роль играет социальный контекст функционирования кино. На этом применительно к ранним текстам настаивают представители культурной антропологии. Воспользуемся их выводами. Касаясь архаических текстов, в которых различные формы нарратива (сказки, легенды и т.д.) еще не успели отделиться от мифа, представители культурной антропологии утверждают, что в архаических нарративах важную, если не определяющую роль играет контекст.

Все это еще раз ясно показывает, что мы не сможем полностью понять ни значение текста, ни социальный смысл рассказа, ни отношение к нему туземцев, если будем изучать его изложение на бумаге. Эти сказания живут в памяти человека, в способе их передачи и даже в еще большей мере — в совокупном интересе, который не дает им умереть, который заставляет рассказчика пересказывать их с гордостью или печально, который заставляет слушателя внимать им с нетерпением и завистью, пробуждает надежды и амбиции. Таким образом, суть легенды даже еще больше, чем суть волшебной сказки, невозможно по-

¹ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 169.

стичь при простом ее прочтении, эта суть открывается только при изучении повествования в контексте социальной и культурной жизни туземцев¹.

Малиновский постоянно подчеркивает значимость контекста для функционирования архаических нарративов. Критикуя сведение смысла нарратива к зафиксированному тексту, он пишет:

Интеллектуальное содержание истории исчерпывается ее текстом, но ведь функциональный, культурный и прагматический аспекты любого туземного сказания не в меньшей мере проявляются в манере его изложения, в социальном контексте воспроизведения, чем в самом тексте. Гораздо легче записать рассказ, чем проследить рассеянные и сложные пути, которыми он входит в жизнь, или постичь его функции, изучая обширные социальные и культурные реалии, в которые он вторгается².

Выдающийся представитель культурной антропологии не случайно заостряет на этом вопрос, ведь, как известно, он — один из основоположников структурного функционализма в социологии. Следовательно, он исходит не столько из текста, сколько из его функции в границах какой-либо общности, коллектива, этноса, культуры. Когда точкой отправления исследователь делает функционирование и функции, то и в самом тексте он улавливает смыслы, не фиксируемые при традиционном прочтении.

Дадим определение функции, как ее понимают представители классического функционализма. Классики функционализма соотносят функцию какого-либо института с более общим контекстом, в частности с культурой. В качестве предмета изучения представители культурной антропологии рассматривают не отдельные явления культуры, а культуру как функциональное целое, в контексте которой можно осмыслить любое частное явление и его функции. Пытаясь дать определение функции, Рэдклифф-Браун пишет: «Я привык пользоваться этим словом, подразумевая вслед за Дюркгеймом и некоторыми другими под социальной функцией стандартизированного способа действий или образа мыслей то, что я определил бы как соотношение этого способа действий или образа мыслей с той социальной структурой, в существование и поддержание которой они вносят вклад»³. В качестве иллюстра-

¹ Малиновский Б. Магия, наука и религия. М., 1998. С. 104.

² Там же. С. 108.

³ Рэдклифф-Браун А. Структура и функция в примитивном обществе. М., 2001. С. 232.

ции Рэдклифф-Браун использует аналогию с биологией. В живом организме физиологическая функция сердцебиения или секреции желудочного сока есть их соотношение с той органической структурой, в существование и поддержание которой они вносят вклад. Если эту закономерность функционалисты переносят на функционирование феноменов культуры, то почему бы не воспользоваться этой аналогией при осмыслении эстетических и художественных феноменов. Тогда выявление социальных функций кино будет первостепенной исследовательской операцией. Тем более что подобный опыт уже имеется у теоретиков литературы. Так, если речь идет об истории литературы, то ее предметом являются осуществляемые литературой на разных этапах социальные функции. Эту мысль сформулировал Р. Барт в книге о Расине, утверждая, что история литературы — это не столько история авторов или даже произведений, сколько социальных функций литературы. «Таким образом, — пишет он, — история возможна лишь на уровне литературных функций (производство, коммуникация, потребление), а никак не на уровне индивидов, отправляющих эти функции. Иначе говоря, история литературы возможна лишь как социологическая дисциплина, которая интересуется деятельностями и установлениями, а не индивидами»¹.

Чтобы поставить акцент на контексте, мы обратились к первоначальным образцам нарратива, что может показаться странным применительно к XX в., когда искусство утрачивает связь с различными сферами жизни и все более стремится к обособленному существованию. Тем не менее, как мы попытаемся показать, возникающие в XX в. и ставшие возможными на основе техники новые эстетические системы возвращают человечество к истокам культуры, к таким текстам, в которых обособления еще не произошло и которые осуществляли целый комплекс социальных функций, начиная с магических, сакральных, ритуальных и религиозных. Под этим углом зрения ни кино, ни искусство в целом не изучаются. Правда, в самое последнее время в науке о кино появились попытки представить историю кино не только как некий корпус текстов, но и как последовательно сменяющие друг друга типы рецепции, что, на наш взгляд, следует считать конструктивным. В частности, речь идет о конструктивном исследовании Ю. Цивьяна², пытав-

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 219.

² Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896—1930. Рига, 1991.

шегося по отношению к кино применить положения концепции, разрабатывавшейся Лотманом. Согласно этой концепции, в каждую историческую эпоху искусство оказывается иерархически организованной системой, в которой существующие тексты укладываются в несколько уровней, а некоторые вытесняются за границу художественности, функционируя как нехудожественные¹. Однако если историю функционирования такой иерархически организованной системы рассматривать в диахронии, то очевидно, что в иные эпохи нехудожественные тексты вторгаются в искусство, разрушая устоявшуюся иерархию и начиная осуществлять эстетическую функцию. Такая трансформация и произошла, например, в эпоху рождения кино с авантюрным жанром. В самом деле, ренессанс психологического романа, особенно в его русском варианте, в XIX в. затмил столь любимый массовым читателем авантюрный роман, вытеснив его на периферию культуры. Кто бы мог подумать, что этот, казалось бы, уже отработанный жанр вдруг, в эпоху русского поэтического ренессанса, т.е. в Серебряном веке, неожиданно вновь обретет жизнь, оказавшись средоточием массового интереса. Констатируя эту притягательность авантюры, критик 1920-х гг. писал:

У широкой публики, которая зачитывается сыщицкими романами и наполняет кинематографы, есть своя правота. Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. Мы изголодались по сюжету — и невольно бросаемся на всякий сюжет, хотя бы и сшитый на скорую руку, но все-таки сюжет, в котором есть какая-то динамика событий. В связном течении событий, в их стройном сплетении есть особое обаяние, которое всякий чувствует, но не всякий осознает².

Размышления критика — ответ на явление, которое заявило о себе в середине 1920-х гг., когда волна увлечения авантюрными романами докатилась и до России³.

Б. Эйхенбаум писал: «Авантюрный роман в целом возродился не в литературе, как надеялись многие, а на экране — и именно потому, что при торжестве фабулы киносюжет есть совсем иное явление, нежели в литературе»⁴. По мнению теоретика, экран позволя-

¹ Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Ю. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 203.

² Слонимский А. В поисках сюжета // Книга и революция. 1923. № 2. С. 4.

³ Лежнев А. О приключенческой литературе // Красная молодежь. 1925. № 34. С. 200.

⁴ Эйхенбаум Б. Литература и кино // Советский экран. 1926. № 42. С. 10.

ет наблюдать, как история литературного развития разворачивается заново, возвращаясь к примитиву. По существу, Эйхенбаум повторяет сказанное В. Шкловским: классикой вновь становятся «морские» романы с пиратами, исторические романы «в духе Вальтер-скоттовской романтики», «Дэвид Коперфильд» и «Лорд Фаунтлерой»¹.

Бум авантюрного повествования в первые десятилетия XX в. не мог не проявиться в рецепции конкретных произведений, казалось бы, не имевших отношения к авантюрному сюжету. Проблема заключается в том, что установка читателя и зрителя, связанная с готовностью воспринимать сюжет на уровне авантюрного, диктует особое прочтение. Поэтому Шкловский констатирует: «Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским как уголовным романом»².

Такая трансформация нарратива происходит прежде всего под воздействием рецепции или аудитории как активного звена художественного процесса. Развивая свои идеи, Лотман³ придавал большое значение несходству между образом воспринимающего, который создается автором и закладывается в структуру произведения, и реальным воспринимающим, который этому образу может не соответствовать⁴. С этой точки зрения реальная история искусства представляет драматический процесс, причем не только художественный, но и культурный, поскольку воссоздаваемый автором образ читателя и зрителя в реальности является способом организации, а следовательно, элементом контроля, осуществляемого культурой с помощью художественных способов. В случае расхождения между идеальным и реальным реципиентами имеет место неспособность культуры овладеть разворачивающимися внутри нее процессами. Собственно, этот феномен характерен для переходных эпох, к какой и относится XX в.

Необходимость при осмыслении различных культурных явлений исходить не только из текста, но и из осуществляемых в границах какой-то общности, группы, общества или культуры функций приводит к неожиданным, но конструктивным выводам, в частности к выводу о возможности при построении истории какого-либо

¹ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 10.

² Там же. С. 20.

³ Лотман Ю. Указ. соч. С. 203.

⁴ Лотман Ю. Текст и структура аудитории. Труды по знаковым системам. Вып. 9. Тарту, 1977. С. 55.

вида искусства или даже искусства в целом исходить из осуществляемых этим видом или искусством в целом функций. В том случае, когда предметом исследования становится рецепция, вопрос о социальных функциях текста обретает актуальность. Утверждая, что в последнее время в науке о кино заявлен новый предмет исследования, а именно рецепция, которая, как и тексты, и кино в целом имеет свою историю, параллельную истории кино, зададимся вопросом: что в данном случае является первичным — сам текст или его рецепция? Предопределяет ли текст рецепцию, т.е. организует ли он эту рецепцию, предусматривая ее возможные уровни, или же определяющей все же оказывается сама рецепция, способная диктовать текстам свои жесткие законы? Если текст не воспринимается, то, видимо, это происходит потому, что социализированные в той или иной общности закономерности рецепции жестко определяют и вычитывание из конкретных текстов смыслов. Если в этих текстах есть уровни и смыслы, отсутствующие в социально одобряемом типе рецепции, то, следовательно, публикой они просто не прочитываются и не воспринимаются. Такое расхождение между текстом и его рецепцией определено опять же социальной функцией текстов или искусства как такового, организующей как сами тексты, так и рецепцию.

Применительно к традиционной культуре этот механизм был проанализирован П. Богатыревым и Р. Якобсоном. В памяти коллектива остаются далеко не всякие рожденные в сознании составляющих этот коллектив отдельных индивидов тексты, а лишь те из них, которые являются для коллектива функционально пригодными¹.

Таким образом, несмотря на постоянно возникающие тексты, которые можно назвать продуктом индивидуального творчества, в традиционной культуре функционируют лишь тексты, которые можно назвать функционально приемлемыми. Они-то и остаются в памяти, передаваясь из поколения в поколение. Остальное забывается. Правда, до определенного времени, когда возникают способы фиксации индивидуального творчества, которые способны противостоять цензуре коллектива. Так, мы входим уже в культуру Нового и Новейшего времени, т.е. в культуру печатного станка и кинематографа. Однако удивительно, что от-

¹ Богатырев П., Якобсон Р. Фольклор как особая форма творчества // П. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 336.

крытая Богатыревым и Якобсоном закономерность продолжает иметь место и в наше время, о чем свидетельствуют факты исключительного внимания к определенным фильмам и, наоборот, полного игнорирования массовой публикой других, созданных иногда не менее, а подчас даже более талантливыми режиссерами. Очевидно, что массовый успех фильма свидетельствует о том, что он оказывается функциональным, отвечает насущным потребностям, смысл которых и следует понять. Чтобы разгадать латентный смысл фильма, необходимо быть незаурядным аналитиком. Собственно, это обстоятельство и позволяет разгадать феномен массовости.

Вопрос относительно того, что является решающим — сам текст или рецепция, не праздный. В разгар дискуссии уже появились весьма непривычные для исследователей марксистской ориентации сочинения, авторы которых, несмотря на значимый для второй половины XX в. вывод о необходимости рассмотрения публики как активного элемента истории искусства, не смогли все же преодолеть марксистского императива и не склонны были переоценивать рецепцию, придерживаясь точки зрения, в соответствии с которой в художественной коммуникации последней инстанцией является текст, а следовательно, характер рецепции предопределяется замыслом автора и соответственно заложенной в тексте программой его восприятия. Так, М. Науман предостерегает от абсолютизации в отношениях между текстом и рецепцией как самого текста, так и рецепции.

Абсолютизация «производственной стороны» литературного процесса («создателя», «процесса создания» или же самого произведения) закономерно ведет к отчуждению литературы от общественного и индивидуального потребления, к подчинению читателя произведению, превращенному в фетиш. Абсолютизация рецептивной стороны этого процесса, напротив, отдает литературу во власть не поддающихся контролю потребностей, стремлений и интересов воспринимающего субъекта, делает ее жертвой конъюнктурного оппортунизма и потребительских требований рынка¹.

Конечно, диалектический вывод Наумана справедлив, хотя и чрезвычайно абстрактен, поскольку период, опыт которого нам предстоит осмыслить, является переходным, кризисным, а следовательно, в его границах мы постоянно будем сталкиваться с тем, что рецепция не просто значащая сила художественного процесса,

¹ Науман М. Литературное произведение и история литературы. М., 1984. С. 94.

но и определяющая, детерминирующая сила. При этом характер рецепции в этой ситуации может провоцировать отнюдь не только восторг, но и негативные оценки. Речь в связи с этим будет идти не только о предпринимательской и соответственно рыночной конъюнктуре, когда наблюдается готовность потакать самым разным, в том числе и низменным вкусам потребителей, но и о «восстании масс», что приводит к понижению интеллектуального потенциала цивилизации.

Когда речь заходит об активности рецепции, способной навязывать тексту специфические и не содержащиеся в нем смыслы и коды, то общих рассуждений в недостаточности. Так, активность рецептивного потенциала и в процессе восприятия конкретного произведения, и в истории искусства вообще потребовала от исследователя кино выявления в тексте или фильме кроме его внутритекстовых связей еще и внетекстовых и межтекстовых связей. Если внутритекстовые связи санкционированы семантической структурой фильма, осознаваемы и, более того, предусмотрены самим автором, то, что касается остальных связей, роль текста и вообще автора уже не имеет значения. Внетекстовые связи — внешние по отношению к фильму и существующие до его рецепции и вообще до его появления. Они характеризуют рецепцию, а не текст. Однако при рецепции текста такие связи, естественно, актуализируются и, проецируясь на текст, воздействуют на его понимание. Удивительно, и это нельзя не учитывать при общественном резонансе того или иного фильма, но иногда подлинной причиной его успеха становится не собственно текст и не реализованный в тексте замысел автора, а его прочтение аудиторией в соответствии с имеющимися в коллективном сознании установками. При учете рецепции как значимого элемента коммуникации кино и его аудитории мы уже не можем обойтись без понятия установки как одного из центральных понятий социальной психологии, под которой подразумевается способность и готовность реципиента так или иначе относиться к определенным явлениям, усматривать или не усматривать в них ценности и соответственно к ним относиться.

Под социальной установкой будем понимать психологическое переживание индивидом значения или ценности социального объекта¹. Такое переживание означает интенсивность положительного

¹ Шихирев П. Современная социальная психология. М., 1999. С. 100.

или отрицательного аффекта относительно какого-либо объекта. Наиболее удачным определением социальной установки следует считать определение Г. Олпорта, согласно которому установка означает «состояние психонервной готовности, сложившееся на основе опыта и оказывающее направляющее и динамическое влияние на реакции индивида относительно всех объектов или ситуаций, с которыми он связан»¹. Исходя из этого можно утверждать, что установка формируется не текстом в процессе рецепции. Она предшествует рецепции, определяя ее характер. Видимо, характер внетекстовых связей во многом зависит от актуализации в сознании воспринимающего фильм тех или иных установок, причем массового характера. В данном случае под установками следует понимать отнюдь не эстетические, а социально-психологические процессы, в чем, видимо, и проявляется значимость при восприятии и оценке реципиентом тех или иных текстов.

Известно, что в социологии кино предпринималось много попыток типологизировать аудиторию². Одной из любопытных явилась ранняя типология, предложенная учеными Института конкретных социальных исследований³, в которой выделялись, например, типы эстетически ориентированного, проблемно ориентированного, нормативно ориентированного зрителя и т.д. Однако искусствоведчески ориентированному исследователю ближе все же типология, соотносящая типы кинозрителя не только с социальными функциями кино, но и с особенностями воспринимаемой структуры произведения, что, конечно, не отрицает типологизацию по социальным функциям, но ее углубляет. В этом смысле по-прежнему притягательной остается предложенная Т. Адорно попытка типологизации аудитории, правда, аудитории музыки⁴. Во всех же остальных случаях исследователи, как правило, структуру текста не принимают во внимание. Отталкиваясь от идеального слушателя или слушателя-эксперта, структура восприятия которого будет адекватной структуре музыкального произведения (а таким слушателем-экспертом может быть или профессиональный музыкант или музыкальный критик), Адорно выделяет

¹ Шихирев П. Указ. соч. С. 101.

² См. об этом: Фохт-Бабушкин Ю. Указ. соч. С. 271.

³ Киноискусство и массовая аудитория / Под ред. Ф. Бурлацкого. М., 1971.

⁴ Адорно Т. Введение в социологию музыки. М., 1973.

группу слушателей, восприятие которых не совпадает со структурой произведения. Более того, имеют место и такие достаточно массовые группы слушателей, которые в восприятии не исходят из структурных элементов произведения, а проецируют на него субъективные переживания. Можно привести пример с выделяемым Адорно так называемым типом «эмоционального» слушателя. Для него прослушивание музыки становится «по существу средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения»¹. Очевидно, что в этом случае структура восприятия не имеет ничего общего со структурой услышанного, а функция музыки здесь заключается скорее в высвобождении инстинктов. Конечно, в данном случае мы затрагиваем уже не только социально-психологический, но и индивидуальный срез проблемы рецепции. Иначе говоря, мы приближаемся к проблеме функций кино, вытекающих из соотнесенности кино и личности.

Тем не менее на структурах рецепции лежит печать не только индивидуальных предпочтений, но и механизмов функционирования типа цивилизации и степени в нем свободы. В этом смысле интересен пример с джазом как искусством негритянских гетто, которое в американской цивилизации превратилось в универсальное искусство, завоевавшее сначала Америку, а затем и распространившееся по всему миру. Эта трансформация джаза произошла в результате потребности найти формы выражения «изначальному бунту против условий западной механизированной цивилизации, полностью подавившей в человеке природные инстинкты»². Из чужеродной для американца музыкальной формы джаз превращается в форму, глубоко органичную для всей американской цивилизации. Причиной этого явилось то обстоятельство, что цивилизация, ориентированная на индивидуализм, нуждалась в компенсаторных способах, упразднявших в эстетических формах индивидуалистическую и рационалистическую ориентацию. Джаз оказался больше, чем музыка («Это музыка, принесящая с собой преодоление психологической отчужденности человека от других людей, музыка, которая многим помогла забыть об ужасе

¹ Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 16.

² Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. М., 1992. Т. 2. С. 380.

одинокости, порожденном культурой, ориентированной на индивидуализм»¹).

Хотя приводимые примеры касаются исключительно музыки, очевидно, что историю кино также сопровождают компенсаторные механизмы и соответственно история формирования и эволюции его социальных функций². Одну из таких универсальных функций, связанных с увеличением удельного веса в сознании человека XX в. абстракций и с отрывом от непосредственной физической реальности, определил Кракауэр, представляя распространение кино как механизм компенсации такого отрыва и реабилитации низших пластов физической реальности.

Однако исследователи не довольствуются лишь установками социально-психологического, т.е. нехудожественного, характера, пытаясь все же понимать характер рецепции исходя из предшествующего эстетического опыта реципиента, сформированного в процессе восприятия искусства на разных этапах его жизни. Так, кроме внетекстовых выделяются еще и межтекстовые связи, которые извлекаются из предшествующих художественных текстов, из культурной памяти и в процессе восприятия проецируются на тексты. Эта сторона вопроса детально осмыслена в постструктурализме, в границах которого возникло понятие «интертекст» или «интертекстуальность»³. Смысл этого понятия связан с учетом того, что на любой текст, как и на намерения создающего его автора, воздействуют предшествующие этапы истории искусства, в том числе и этап развития современного искусства. Интертекст, как его определяет Ю. Кристева, которая и дала жизнь этому понятию, представляет собой диалог между текстами, в который включен и создаваемый автором новый текст. В силу этой включенности текста в диалог присутствуют следы предшествующих состояний и форм художественного развития. Как свидетельствует М. Ямпольский, разрабатывавший проблематику интертекста применительно к кино, «полнота смысла всякого текста возникает именно в результате его соотнесения с текстами-предшественниками, а иногда и последователями»⁴. Участие

¹ *Лернер М.* Указ. соч. С. 380.

² *Жабский М.* Критика буржуазного истолкования социальной роли киноискусства. М., 1979. С. 380.

³ *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 224.

⁴ *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 14.

других текстов в создании всякого нового текста понижает статус автора как единственной творческой силы, вызывающей текст к жизни. Более того, вслед за Фуко, а также Бартом исследователи говорят даже о «смерти автора», что соотносится со «смертью» индивидуального, т.е. нового текста, растворенного в явных и неявных цитатах. Но в такой же мере можно говорить, видимо, и о «смерти» реципиента, поскольку, как и текст, рецепция тоже состоит из набора знакомых клише, стереотипов и представлений, которые в ходе рецепции тексту приписываются. Если еще учесть коллективное бессознательное Юнга, то наше привычное традиционное представление об авторе как единственно активном и определяющем элементе художественной коммуникации действительно может разрушиться.

Цитируя Наумана, работы которого в 1980-х гг. получили резонанс в отечественной науке, мы на самом деле как бы ориентируемся на вторичное явление. Ведь по-настоящему вопрос об активности рецепции и соответственно аудитории (что было так созвучно тому, чем занималась отечественная социология искусства на протяжении второй половины XX в.) поставлен не Науманом. Последний лишь попытался привить марксистской науке новые идеи. Основоположниками нового направления в теоретических и исторических исследованиях искусства оказывались представители герменевтики, рецептивной эстетики и постструктурализма (Гадамер, Яусс, Барт и др.¹). Так, Х.Г. Гадамер убежден: «Не только от случая к случаю, но всегда смысл текста превышает авторское понимание. Поэтому понимание является не только репродуктивным, но всегда также и продуктивным отношением»². Сомневаясь в правомерности сведения смысла текста исключительно к субъективному намерению автора, а также к рецепции первоначально реципиента этого текста, на чем настаивают озабоченные объективным смыслом, заложенным в произведении, некоторые исследователи, Гадамер пишет: «Ведь тексты вовсе не добиваются от нас, чтобы мы понимали их как выражение субъективности автора. Поэтому смысл текста не может быть определен с точки зрения этой субъективности»³.

¹ Зись А., Стафеецкая М. Методологические искания в западном искусствознании. Критический анализ современной герменевтической концепции. М., 1984.

² Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 351.

³ Там же. С. 459.

Пытаясь сформулировать положения постструктурализма в их приложении к отношениям между текстом и рецепцией, исследователь приходит к выводу о том, что в конечном счете текст выглядит полем столкновения трех противоборствующих стихий: авторского замысла, рецепции и семантической структуры текста. При этом каждый из перечисленных элементов стремится доминировать, т.е. навязать единственный смысл. Так, автор стремится преодолеть традиционные формы нарративности и внести в текст субъективные представления. Однако эти его усилия не вполне достигают результата, ибо императивы конкретной исторической эпохи часто оказываются сильнее. Таким образом, деконструктивистское намерение автора оборачивается деконструктивизмом ментальных клише эпохи, направленным против авторского намерения. Спрашивается, какую же в этом случае сторону выберет реципиент: подпадет ли он под воздействие автора, стремящегося организовать его восприятие с помощью своего текста, или же исторический контекст времени окажется сильнее и реципиент откажется от постижения семантической структуры произведения, наделяя ее готовыми ментальными структурами, свойственными эпохе, которую он представляет. «Наивный читатель, — пишет исследователь, — либо полностью подпадает под влияние доминирующего в данном тексте способа выражения, буквально истолковывая метафорически выраженный смысл, либо, что бывает чаще всего, демонстрирует свою историческую ограниченность и с точки зрения бытующих в его время представлений агрессивно навязывает тексту собственное понимание его смысла»¹.

Читатель и зритель, поддающиеся представлениям и настроениям своей эпохи, да, собственно, и не только эпохи, а ментальным структурам своей культуры и коллективному бессознательному, нередко оказываются глухи и слепы по отношению к заключенным в тексте субъективным намерениям автора при условии, правда, что они в тексте существуют и что сам автор сопротивляется этим ментальным безличным структурам, стремясь найти субъективные формы передачи своих намерений. Случается, что сам автор тоже бессилен сопротивляться этим безличным структурам, подпадая под их влияние. В этом случае текст продолжает сохранять в себе зародыши смыслов, которые не только непостижимы для реципиента, но остаются тайной и для не вполне осознающего

¹ Ильин И. Указ. соч. С. 190.

их значимость самого автора. Эта неразгаданность или неполная разгаданность имеющихся в тексте смыслов позволяет в поздние эпохи находить созвучные им смыслы, что и привлекает внимание к произведениям такого рода.

Несмотря на конструктивные идеи, содержащиеся в герменевтике, рецептивной эстетике и постструктурализме и связанные с выявлением в художественных процессах значимости рецепции, для объяснения того, что произошло в художественной культуре под воздействием стихии массовости в XX в., этих направлений и концепций явно недостаточно. Поэтому не случайно мы начали экскурс в проблематику изучения реципиента со ссылок на представителей культурной антропологии. Самое главное, что произошло в культуре XX в., — это вторжение массовости, от чего следует отталкиваться при осмыслении значимости рецепции. Но это вторжение массовости стало причиной возрождения в художественных процессах настоящей архаики. В этом нет ничего удивительного, поскольку, как об этом постоянно заявляют представители психологии масс как научной дисциплины, мышление массы неисторично и сохраняет структуры архаического сознания, о чем мы уже говорили. Но что, собственно, такое архаическое мышление как не мышление архетипическое и мифологическое? Следовательно, как это вытекает из нашего тезиса о возрождении в XX в. архаики, в культуре этого столетия рецепция связана с архетипом и мифом. Вот эту сторону рецепции как раз и не имели в виду представители рецептивной эстетики и толкователи феномена интертекста. Для последних рецепция каждого конкретного произведения — это актуализация следов, мотивов и образов предшествующей художественной традиции, складывающейся на протяжении всей истории искусства. В силу этого интертекст связан с сознанием творческого меньшинства, самих творцов, представителей художественной критики, как и приобщенной к искусству незначительной части общества, способной приближаться к рецепции произведения, которую Адорно назвал адекватной, т.е. составляющей той части аудитории, которую можно назвать экспертами.

Однако дело в том, что под воздействием «восстания масс» в XX в. феномен интертекста выходит за пределы рецепции, сформированной в границах истории искусства. В структуру этого интертекста стали вторгаться пласты сознания, возвращающие к структурам сознания, которые Леви-Брюль называл «пралогическими», т.е. архаическими. В связи с этим проблематика рецепции

в XX в., столь актуальная для представителей рецептивной эстетики, обнаруживших реальную и значимую проблему культуры, нуждается в истолковании с точки зрения культурной антропологии, с одной стороны, и аналитической психологии — с другой. Как известно, основатель аналитической психологии Юнг, разрабатывая концепцию архетипов, исходил из учения Платона о первообразах. Касаясь платоновского учения в связи с анатомией архаического сознания, Элиаде усматривает в этом учении элементы архаического сознания. Излагая архаическую онтологию, Элиаде формулирует: любой предмет и любое действие становятся реальными лишь тогда, когда они имитируют или повторяют некий архетип¹. Это означает, что архаический человек осознавал себя реально существующим лишь в момент, когда переставал быть собой, т.е. воспроизводил или повторял поступки, соответствующие шихся повторением какого-то вневременного образца. Это и есть основное в учении Платона как мыслителя, оказавшегося способным с философской точки зрения оценить способы существования и поведения людей в архаических культурах. «...Великой заслугой Платона, — пишет Элиаде, — остается его попытка теоретически обосновать видение мира, коим обладало архаическое человечество, и сделать это посредством диалектики в той степени, в какой это было возможно на современном ему уровне развития духовности»².

Спрашивается, какое все это имеет отношение к тому отрезку истории, в котором все происходящее осмыслялось в соответствии с учением Маркса? На наш взгляд, самое прямое. Уязвимой стороной рецептивной эстетики, когда ее представители исследовали рецепцию, является то, что художественный опыт они отделяют от идеологической реальности. Между тем, если иметь в виду опыт XX в., то отделить феномены искусства от феноменов идеологии не всегда возможно. То и другое пропитано архетипическими представлениями. Чтобы ставить вопрос о рецепции в отечественной культуре XX в., нужно исходить из структуры посредника между искусством и обществом. Таким посредником будет картина мира с ее архетипическими элементами, отражение которой можно находить не только в рецепции произведений, но и в самом творчестве. Что касается марксизма, то Элиаде убежден, что он

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 56.

² Там же. С. 57.

имеет отношение к архаическим представлениям и прежде всего к представлению, в соответствии с которым можно выйти из исторического времени, упразднить, отменить его и включиться во время мифа. Собственно, марксизм связан с идеей наступления в будущем вечно длящегося «золотого» века: «...Если современные темных веков утешались тем, что увеличение их страданий и возрастание зла в мире в целом ускоряет финальное избавление, то убежденный марксист нашего времени перед лицом драмы, вызванной давлением истории, точно так же воспринимает зло как необходимость, видя в нем предвестие неизбежной близкой победы, которая навсегда положит конец “любому историческому злу”»¹.

Для того чтобы выявить смысл рецепции в отечественном кино первой половины XX в., доминирующую роль которой в кинематографической коммуникации нельзя не констатировать, необходимо понять сакральный смысл переходности, получающий выражение в воссоздании в формах кино архетипической картины мира. основополагающими элементами такой картины мира выступают пространство и время. Как известно, отечественные кинематографисты обогатили мировой кинематограф, дав специфическое истолкование монтажа как мощного средства организации в кино пространства и времени. По этому поводу много сказано. Но сказано прежде всего о том, как монтаж может служить эффективным средством создания художественного образа. Между тем в отечественном кино первой половины XX в. художественная реальность самым тесным образом связана с сакральными ценностями. Под последними будем понимать не религиозные, а политические и идеологические ценности, которые в эту эпоху наполнялись сакральным содержанием.

В зависимости от сакральных ценностей оказались пространство и время как слагаемые кинематографической картины мира. Так, если рассматривать время в отечественных фильмах, то оно оказывается зависимым по отношению к созиданию нового социального космоса. Каждый фильм выстраивается вокруг или возведения, или создания чего-то такого, что олицетворяет собой новый социальный космос. Такое возведение и созидание позволяет преодолеть царящий вокруг хаос, соотносящийся с безвременьем. В каждом фильме царит праздничная атмосфера (вспомним хотя бы фильмы Г. Александрова или И. Пырьева). Это не случайно,

¹ *Элиаде М.* Указ. соч. С. 227.

поскольку праздник — это всегда уничтожение истекшего времени, восстановление первичного хаоса и возвращение к первому дню творения космоса, т.е. повторение космогонического акта. Это выход за пределы времени истории, перерыв в текущем из прошлого в будущее времени и возвращение в прошлое. Отсюда и карнавализация как наиболее очевидный признак арахического праздника, когда сильные мира сего оказываются униженными, а «кто был ничем, тот станет всем». Собственно, в самой революции многое тоже напоминает карнавализацию. Не случайно во Французской революции М. Вовель обнаруживает элементы маскарада и карнавала. Описывая ритуалы с участием толпы на улицах революционного Парижа, один из таких ритуалов исследователь воспроизводит так:

На одной или нескольких телегах, запряженных двумя жалкими мулами, выраженными в церковные ризы, восседали чучела австрийского императора, Екатерины II, английского короля и папы. Тут же громоздились атрибуты феодальной власти и религии. Все это сжигалось, как всегда сжигали манекен Карамантрона или «старухи» в ознаменование конца зимы. Во вспышках этих костров санкюлоты действиями выражали то, что ораторы выражали на словах: рождение нового мира возможно только после полного уничтожения старого¹.

В революционную эпоху карнавализация повторилась в России, о чем свидетельствовала популярность праздничной культуры. Так, в 1920-е гг. мотив карнавала улавливался в праздничных формах расправы над старым бытом, например в шествиях ряженных — чертей, попов, мулл, раввинов с чучелами «спасителей» и «пророков» — Христа, Магомета, Будды, Озириса².

Что же касается пространственного символизма в отечественных фильмах 1920—1930-х гг., то он связан с местопребыванием первых лиц государства, т.е. вождей, действующих по образцу «культурных героев» мифа, т.е. первых созидателей космоса. Их деятельность — повторение деятельности мифологических предков, т.е. возведение нового космоса по образцу того возведения, которое было в начале времен³. Поэтому окружающее вождей пространство — это пространство, творимое заново. Первоначаль-

¹ Вовель М. К истории общественного сознания эпохи Великой Французской революции // Французский ежегодник-1983. М., 1985. С. 147.

² Мазеев А. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 358.

³ Хренов Н. Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 213.

но это может быть незначительная территория, которую окружает хаос. Но именно эта незначительность и способствует ее трансформации в сакральную территорию, понимаемую как центральное пространство. Деятельность демиургов-вождей связана с расширением этого пространства до всей земли, как это получает выражение, например, в фильме Довженко «Аэроград». Естественно, касаясь символизации пространства и времени в кинематографической картине мира первой половины XX в., мы отдаем себе отчет в том, что такая их трансформация, воссоздаваемая в кино, оказывается зависимой от массовой рецепции, с помощью которой архаическое и мифологическое сознание актуализируется в структуре фильмов.

Таким образом, опираясь на авторитетные направления в науке, мы поколебали отношение к текстам, которое называли метафизическим, вытекающим из того, что искусствовед исходит исключительно из текста, полностью игнорируя контекст, т.е. погруженность того или иного текста в ментальность эпохи, в представления, соответствующие определенному типу культуры, и в нейтральное по отношению ко времени коллективное бессознательное.

Переходные процессы в культуре и латентные функции кино

Естественно, что далеко не все исследователи склонны к такому метафизическому толкованию массовости. Мы уже сделали оговорку, сказав, что в этой закономерности есть исключения. Такие исключения связаны с формированием в сфере кино социологического знания, которое в нашей стране активно развивалось с 1950-х гг. По мере развертывания конкретно-социологических исследований в изучении кино возникло новое направление, связанное с функционированием его в обществе. Такой социологический ракурс предполагал учет при интерпретации контакта фильмов и зрителей определенных состояний общества и соответственно социальных ожиданий, установок, т.е. социально-психологических состояний аудитории, которые сами по себе уже представляют проблему и в реакциях на те или иные фильмы лишь проявляются, актуализируются. Если у исследователя пред-

ставление об этой стороне дела отсутствует, то факт общественно-го резонанса того или иного фильма часто приводит его в растерянность. Эта растерянность возникает в силу того, что резонанс фильма подчас не связан с его содержанием. В данном случае все может зависеть от способности массовой аудитории спроецировать на фильм определенные, требующие актуализации и материализации настроения и переживания. Некоторые фильмы дают повод для такой проекции массовых ожиданий. Когда такая проекция имеет место, возникает эффект, который не предусматривался авторами и кажется иррациональным. Но иррациональным он кажется потому, что по инерции мы продолжаем связывать массовость с имманентными или внутренне присущими кино особенностями.

Сегодня такое сужение смысла массовости нас не устраивает. Для понимания и социального функционирования кино и его эстетической природы необходимо представление о механизмах функционирования культуры в целом, что и является центральной темой рассуждений. Прежде чем перейти к этой теме, обратим внимание на аксиологический аспект дискуссии о массовости, т.е. на оценочное отношение к нашему феномену. Если иметь в виду все сказанное на эту тему, то оценки феномена часто расходятся. В понимание массовости некоторые вкладывают исключительно позитивный смысл. Всякое проявление масовости они склонны оценивать оптимистично. В свое время это обстоятельство определило восторженное отношение к кино, которое в плане приобщенности к нему аудитории и, следовательно, общественного резонанса заметно отодвигало на второй план традиционные искусства. Во всяком случае до появления телевидения.

Но не следует забывать того, что начало XX в. свидетельствует и о имевших место в связи с возникновением и распространением кино тревожных сигналах. Эти последние осмыслялись как способ разрушения художественных ценностей, созданных художественной элитой в предшествующие эпохи. Во второй половине столетия эта интонация вновь прорвалась в теоретическую рефлексию, видимо, не без влияния беспрецедентного распространения телевидения. В еще большей степени негативному отношению к массе способствовала эскалация массовой культуры во всех ее формах и в особенности в американском варианте. Разумеется, массовая культура стала синонимом массовой аудитории, которая благодаря электронным технологиям в количественном отноше-

нии оказалась беспрецедентной. В развитии феномена массовости, который был замечен еще в XIX в., наступает пик, нечто вроде наивысшей точки. Естественно, что феномен массовости не может оставаться незамеченным и неотрефлексированным. Так, с 1960-х гг. мы вошли в тот этап развития науки, когда феномен массовости становится одной из центральных тем дискуссий¹.

Однако чем больше таких дискуссий, тем очевидней, что, выводя в свое время обсуждение массовости из тупика и разрушая метафизический подход к массовости кино, социология далеко еще не прояснила проблематику контекста функционирования кино. Эта непроясненность возникла в результате того, что ни искусствовед, ни социолог не занимались контекстом функционирования кино, которым является культура в целом. Они и не могли этим заниматься, поскольку наука о культуре до этого времени не разрабатывалась. Нам представляется, что на современном этапе науки одним из значимых предметов исследования становится культура как контекст функционирования кино. Иначе говоря, ставя вопрос о социальных функциях кино, исследователи их выводили из соотношения кино и личности, кино и социальной группы, кино и общества, но ни разу не ставили вопроса о социальных функциях кино в соотнесенности с более общим явлением, т.е. с культурой. Как мы помним, представители функционализма, в частности Рэдклифф-Браун, настаивают на том, чтобы выводить функции из соотнесенности конкретного явления с тем общим контекстом, в границах которого оно функционирует и выживанию которого оно способствует, т.е. с контекстом культуры.

До некоторого времени не ставился вопрос и о соотнесенности кино с государством, а если ставился, то лишь в декларативном и официальном, т.е. государственном духе, что никуда не вело и ничего не объясняло, ибо при таком подходе государство априорно наделялось позитивной аурой. Сегодня эта сторона дела требует основательного и фундаментального исследования, в котором получит осмысление, например, деятельность такого института, как цензура, которая в последние годы успешно анализируется применительно к разным сферам. Однако, как было уже сказано, в настоящем исследовании нас интересует общий контекст функционирования кино, который представлен культурой. Прежде всего

¹ Искусство принадлежит народу // Искусство кино. 1983. № 2; Культура: народность и массовость // Литературная газета. 1982. № 19–49.

требуется рассмотреть зависимость кино от типа культуры, в котором оно функционирует и печать которого это функционирование, несомненно, на себе несет. Очевидно, что в западной культуре функционирование кино имеет специфические особенности. Имеет оно свои особенности и в отечественной культуре, поскольку вопрос о различиях между типами культур постоянно обсуждается¹.

С середины 1980-х гг., когда в России начался процесс «вестернизации», вопрос о несходстве культур стал актуальным, в том числе и применительно к кино². Очевидно, что восприятие отечественным зрителем американского фильма становится предметом специального исследования, поскольку ментальность россиянина, а следовательно, его социальные установки и ценностные ориентации явно не совпадают с ментальностью американца, что влияет на реакции отечественной аудитории. Это несовпадение реакций объясняется тем, что в культуре каждого типа имеют место некоторые повторяющиеся элементы или константы, которые постоянно воспроизводятся в искусстве, обязывая учитывать в произведении своеобразие культуры. Правда, в истории случаются ситуации активной ассимиляции чужих культур, и начинает казаться, что несходства между культурами не существует, а существуют некие общечеловеческие ценности. Не отрицая существования последних, все же подчеркнем наличие и постоянно сохраняемого несходства между культурами, обычно приглушаемого в эпохи кризисов, переходов, бифуркационных моментов и т.д., когда культуры в большей степени становятся открытыми и готовыми к активной ассимиляции элементов других культур. Собственно, проявлением таких бифуркационных ситуаций оказывается и вестернизация в российском кино, которая в истории время от времени повторяется.

Однако для понимания контекста функционирования кино, а следовательно, и логики его функционирования важно иметь представление о том, на каком этапе своего развития находится культура. Какое бы важное значение искусствовед не придавал содержанию фильма, а социолог мотивам посещения кино, подлинная мотивация может быть латентной. Эта последняя нами решительно связывается с особенностями этапа, на котором находится

¹ Гачев Г. Национальные образы мира в кино // Киноведческие записки. 1995. № 28.

² См.: Под знаком вестернизации. Кино — публика — воздействие. Разд. 3.

культура. Поэтому выскажем существенную для хода наших рассуждений гипотезу. Бесспорно, что личность, социальная группа, общество, государство имеют важное значение для постановки вопроса о функциях кино, но и культура приобретает это значение не в меньшей степени. Функции кино, которые можно фиксировать на этом уровне, т.е. на уровне соотносительности кино и культуры, может быть, являются определяющими. Но поскольку до сих пор никто этой соотносительностью не занимался, она не успела стать предметом исследования и мы до сих пор не знаем всех закономерностей функционирования кино.

Возвращаясь к проблематике массовости, можно утверждать, что ее понимание также оказывается в зависимости от осмысления кино в этом ракурсе, т.е. от определения типа культуры, в которой оно функционирует, и от того этапа в его развитии, который во многом определяет социальные функции кино. Видимо, в этом и будет заключаться культурологическая методология исследования кино.

Почему такое значение мы придаем этапу в развитии культуры и соответственно зависимым от него социальным функциям кино? Дело в том, что теоретики культуры, цивилизации и этноса, считая длительность каждого из названных объектов (культура, цивилизация и этнос) не беспредельной, предлагают схему их функционирования начиная с ранних и заканчивая финальными стадиями. Каждый тип культуры в своей истории имеет некую точку отправления, некий расцвет («цветущую сложность» культуры, по К. Леонтьеву) и, наконец, закат или финал. Такая последовательность фаз развития заполняется целыми столетиями. Как известно, некоторые культуры и цивилизации не достигают не только финала, но даже и стадии расцвета, если на пути развития встречаются какие-то мощные «вызовы истории» и соответственно неспособность своих представителей найти на них «творческие ответы».

Такая постановка вопроса о длительности истории того или иного типа культуры применительно к кино кажется натяжкой, искусственной операцией. В самом деле, литература и, скажем, театр имеют гораздо большую историю развития со всеми его взлетами и падениями. Что касается кино, то, кажется, оно имеет столь непродолжительную историю, что применять по отношению к нему логику движения культуры и цивилизации пустое дело — настолько несопоставимо историческое время функционирования

сопоставляемых видов искусства. Тем не менее такая сопоставимость не только возможна, но и необходима. Очевидно, что все происходящие в XX в. процессы разворачиваются в иных ритмах, чем это имело место в предшествующие эпохи¹. Поэтому в историческом времени функционирования кино можно все же фиксировать общую, характерную для XX в. логику движения культуры и цивилизаций.

Мы так внимательно пытаемся всмотреться в это сопоставление потому, что предполагаем извлечь из него необходимые для оценки массовой дополнительные мотивы. Все дело в том, что занять оценочную позицию по отношению к массовости можно лишь в том случае, если ее рассматривать не только в социологическом, но в социально-психологическом и культурологическом плане. Лишь акцент на переходности культуры позволяет понять, что масса — это не какая-то часть аудитории искусства или общества в целом. Масса — это состояние, которое можно фиксировать в истории общества. Что же это за состояние и каковы его особенности? Видимо, это состояние распада зрелых и развитых структур общества, когда его «цветущая сложность» оказывается позади. Общество, вступающее в состояние распада, естественно, устремляется к своему первоначальному и элементарному состоянию или хаотическому состоянию. Собственно, именно это хаотическое состояние и соотносимо с массой, не успевшей организовать себя в общество. Таким образом, под массой, если к ней подходить с этой меркой, будем подразумевать состояние распада зрелых обществ, когда они возвращаются к своему первоначальному, т.е. неупорядоченному, состоянию. Для него характерно противоречие между элитой как ведущей частью общества и массой как ведомой частью. В более благополучные и стабильные эпохи общественного развития элита, или «творческое меньшинство», предстает образцом для остальных слоев и групп общества. В эпохи кризиса и распада элита занимает статус маргинальной группы, с которой можно и не считаться, тем более не относиться к ней как к образцу для подражания. Таким будет наше итоговое определение массы, к которому мы подошли лишь сейчас.

С этой точки зрения, что, собственно, такое это новое увлечение авантюрными жанрами в начале и в середине XX в., как не прорыв массовой стихии в установленный элитой порядок в худо-

¹ Тоффлер Э. Футурошок. СПб., 1997.

жественной жизни? Не случайно элита подвергает эти массовые увлечения авантюрными жанрами решительной критике. Ведь прорыв авантюристичности означает, что масса перестает считаться с выработанными элитой критериями высокого художественного вкуса. В эпоху перманентных революций, т.е. с конца XVIII в., масса выходит на арену истории, активно вмешиваясь в события и оказывая влияние на их ход. Образование массы свидетельствует о выходе логики исторического развития за границы существующих упорядоченных обществ, а также о неспособности этих обществ справиться с организацией и преодолением массовости.

Собственно, выход массы за границы организованных или общественных структур, оказывающихся в поздней истории в стадии разложения, и породило проблему массовости как одну из центральных и болезненных проблем XX в. Одним из первых ее сформулировал Лебон, размышлявший о последствиях Французской революции, хотя он считал себя продолжателем Макиавелли и, собственно, сам того не осознавая, возвращался к своим античным предшественникам, поскольку проблема массовости впервые оказалась значимой проблемой и проблемой рефлексии именно в культуре античности. Когда на рубеже XIX–XX вв. пытались осознать то состояние общества, в котором оно оказалось, осознание часто происходило по аналогии с развертывающимися в античности процессами. Это касается и массовости, с которой первой столкнулась античность. Когда в 1960-х гг., размышляя о приложении социологического метода по отношению к искусству, Давыдов начинает говорить о феномене массовости, он неизбежно обращается к античности¹, которая по этому поводу много рефлексировала. Однако тогда проблема массовости не привела к исчезновению общества. На протяжении длительного времени последнее стремилось с этой проблемой справиться, в том числе с помощью искусства, а еще точнее, зрелищ.

Что касается обществ в поздней истории, которые начали с этой проблемой сталкиваться уже в XIX в., то очевидно, что несмотря на возникшие в связи с массовостью противоречия они также не распадались, пытались давать на этот вызов истории творческий ответ, в том числе и с помощью массовой культуры. Что же позволяет этим обществам сохраняться и что является способом организации массы в некую общность нового типа, функциониру-

¹ Давыдов Ю. Указ. соч.

ющую по каким-то особым и новым законам? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо иметь в виду то обстоятельство, что в истории человечества на ее позднем этапе возникли средства, организующие массу не только на уровне общества, но и на каком-то другом уровне. Может быть, это уровень культуры? Однако он не мог быть эффективным, ибо культура предшествующих столетий в отличие, скажем, от той же античности (и это подчеркивал Шпенглер) развивалась на основе опережающей общности или «творческого меньшинства», которое обычно и называют элитой.

Выпадая из структурированных и иерархизированных обществ (а какое же общество существует без репрезентативных для него структурности и иерархичности), масса тем самым выпадала и из культуры. Подобное выпадение представляет наиболее репрезентативное по отношению к переходным процессам в истории культуры¹ явление, которое наука до сих пор оставляла без внимания. Между тем, может быть, это наиболее представительное для бифуркационного процесса явление. Поскольку смысл бифуркации заключается в разрушении стабильных социальных структур и актуализации хаоса, то, собственно, активизация массовости как раз и выражает этот хаос или, как говорили социологи XIX в., социальную аномию. Судя по всему, массовость репрезентирует хаос и в силу этого не может оцениваться позитивно. Соотнесенность массы с хаосом является наиболее очевидным фактором, способствующим тому, что отныне все массовое наделяется отрицательными характеристиками. Однако что касается нашего отношения к массовости, то оставим пока этот вопрос открытым, сославшись на Ортегу-и-Гассета, который, как известно, полемизируя со Шпенглером по поводу заката Европы (а этот закат немецкий философ тоже связывал с активизацией массы в городах как одной из особенностей цивилизационного этапа в истории культуры), не склонялся к исключительно пессимистическому выводу о судьбе Запада, ставя вопрос о возможности перехода цивилизации на новый, обращенный в будущее уровень.

До состояния взрыва культура развивалась без скачков и срывов лишь потому, что опиралась на структурированные и иерархизированные человеческие сообщества, в которых ведущим элементом было творческое меньшинство. Если такие сообщества

¹ Хренов Н. Переход как повторяющееся явление в истории культуры: опыт интерпретации // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000.

распадались, то соответственно повисала в воздухе культура, не имея возможности в новой ситуации продолжать традиционную логику развития, с одной стороны, и не имея в будущем каких-то осязательных и связанных с прошлым ориентиров — с другой. В этой ситуации происходит расхождение между массовой стихией и культурой, хотя такое расхождение — лишь частное выражение более глобального расхождения — между цивилизацией и культурой.

С этого момента начинается противостояние массовой стихии и культуры. Однако продолжение этого противостояния будет иметь место в оппозиции культуры и массовой коммуникации. Ярким выражением этой последней предстают кино и телевидение. Очевидно, что история средств массовой коммуникации разворачивается параллельно истории цивилизации. Более того, первая история составляет важное проявление последней. Однако, опираясь на длительную историю оппозиции между массовой коммуникацией и культурой, можно утверждать, что первая далеко не всегда оказывалась во враждебных отношениях со второй, доходя порой до отождествления. Тем не менее очевидно, что на рубеже XIX—XX вв. имело место резкое, беспрецедентное расхождение между массой и культурой, что, собственно, и превратило проблему массовости в предмет дискуссий. Очутившись в вакууме, культура оказалась бессильной внести какой-то порядок и организацию в стихию массовости. Не было никакой возможности обуздать эту стихию исходя из прежних выработанных культурой форм упорядочивания. Казалось, что начался распад самой культуры.

Однако с тем, с чем не удавалось справиться культуре, справились новые технические средства массовой коммуникации, в том числе кино и телевидение. Но это еще не означает, что, овладевая массовой стихией, упорядочивая и структурируя ее в соответствии с новыми принципами, массовая коммуникация могла подчиниться императивам культуры. Поэтому можно констатировать расхождение между массовой коммуникацией и культурой, выражающее более универсальное противоречие — между цивилизацией и культурой. Здесь возникает центральный вопрос проблемы, связанный с отношением кино уже не только к личности, социальной группе, обществу, государству, но к культуре как таковой. Важна соотносительность кино и культуры, которая позволяет поставить вопрос о специфических функциях кино по отношению к культуре.

Проблема заключается в том, что культура — хрупкое образование, и ее ценности необходимо сохранять, поддерживая и передавать от поколения к поколению, из одной эпохи в другую, а это обстоятельство налагает определенные обязательства на все функционирующие в ее границах институты.

Иначе говоря, несмотря на существование в истории множества противоречий и вызовов культура должна выживать, ибо надломы в культуре имеют своим следствием распад привычных связей между людьми, группами и обществами. Разного рода надломы, конфликты и противоречия обычно изучают применительно к группам и обществам, т.е. касаются лишь социологического среза проблемы. Не случайно одной из авторитетных парадигм в социологии стала конфликтология. Между тем в истории культура тоже постоянно оказывается в ситуации надлома и распада. Такая ситуация, собственно, и создавалась на рубеже XIX—XX вв., когда распад традиционных общественных структур породил явление массовости, не только не соприкасавшееся с культурой, но и по отношению к ней оппозиционное. Когда мы говорим, что культура должна выживать несмотря на вызовы, с которыми она сталкивается, под этим следует понимать прежде всего то, что все существующие в ней институциональные образования обязаны способствовать выживанию культуры. Ради осуществления этой универсальной цели они, собственно, и были вызваны к жизни. Под этим углом зрения должно быть рассмотрено и кино как социальный институт, одна из генеральных функций которого есть функция поддержания такой структуры культуры, которой бы не угрожали распад и исчезновение.

Постановка данной проблемы в ситуации кинематографического тупика оказывается весьма актуальной, не менее актуальной она была и столетие назад, ибо кино входило в историю как институт, ориентированный не на поддержание существующей культуры, а на ее разрушение. Не случайно радикальные художественные направления опекали кино, ощущая в нем разрушительную по отношению к культурной традиции стихию. Это касается не только футуристов, в манифестах которых противостояние кино и традиции подчеркивается, но и символистов, стремящихся к созданию какой-то принципиально новой культуры. Лишь осознавая ситуацию, когда реакции массы актуализировались по принципам, не имевшим отношения к культуре, мы можем отразить негативную оценку массовости. Поскольку примени-

тельно к стихии массовости критерий культуры не срабатывал, рождалось и негативное отношение к массе и соответственно массовости, что фиксируется в посвященных кино дискуссиях первых десятилетий XX в. Из контекста негативного отношения к массовости выпадает, пожалуй, лишь утопия, возникающая в среде русского символизма. Отмечая в поздних обществах недовольство гипертрофированным индивидуализмом, символисты начали мечтать о некоем коллективном искусстве, которое бы разрешало острые проблемы индивидуализма и осуществляло функции соборности или объединения людей. В связи с этим они идеализировали древние формы театра и культивировали их элементы в искусстве начала XX в.

В то же время начиная с рубежа XVIII—XIX вв. мир входит в постепенно утверждающие себя открытые общества. В истории начинают разворачиваться процессы демократизации, сопровождающиеся всплесками массовости. Пусть процесс демократизации не обходится без противоречий и возвратных движений, как это показал Токвиль, тем не менее очевидно, что демократизации без массовизации не происходит, поскольку демократия — власть не меньшинства, а большинства. Аура демократии, а в еще большей степени революции, в которых масса проявляет активность, диктует прямо противоположное отношение к массовости, а именно, оптимистическое, восторженное и повсеместно позитивное. На основе этой аксиологии разворачивается история не только отечественного искусства в его имперских формах, но и всей культурной политики тоталитарного государства. Хотя здесь приходится констатировать полное несоответствие провозглашаемого и реального, ибо имеющий место в революционной и постреволюционной ситуации и сопровождающий официальную пропаганду восторг перед массой — обратная сторона полной несвободы масс, что, собственно, и диктует необходимость в социально-психологическом истолковании кино и, в частности, его компенсаторных функций. Не имея свободы, представитель тоталитарного государства накапливал в себе недовольство существующим строем, а значит, и агрессию.

Расхождение между реальным и провозглашаемым грозило мощной психологической фрустрацией. Однако невозможность противостоять власти требовала косвенных и, в частности, эстетических способов изживания агрессивности и копившихся разрушительных инстинктов. В качестве такого мощного канала для

разрядки агрессивности несвободной личности на протяжении многих десятилетий представлял именно кинематограф.

Парадоксально, но необходимость в «изживании» агрессивности масс, возникающей в силу несвободы, породила не только внешних врагов, но и внутреннее инакомыслие. Нарастающее напряжение масс необходимо было периодически снимать, направлять в специальное русло «изживания» анархических настроений. Механизм разрядки агрессии вызывал к жизни кровавый ритуальный сталинский «катарсис», смысл которого заключался в уничтожении «врагов». Агрессивность масс обрушивалась на ловко подставленных вождем «козлов отпущения». Так начинал действовать один из значимых социально-психологических механизмов древних культур. Сталин пользовался архаическим принципом фармака. Как известно, в античных городах обычно содержали определенное число людей (часто осужденных на смертную казнь), чтобы при наступлении голода или эпидемии чумы, что приводило к возмущению плебса, их можно было публично умертвить. Например, согласно Геродоту, во время битвы при Саламине главнокомандующий Фемистокл принес в жертву Дионису людей, собственно-ручно задушив их на глазах всего флота. Сталин следовал древней традиции, согласно которой «козел отпущения» — способ успокоения массы и отведения от себя ее гнева¹.

Говоря о кино 1920–1940-х гг., нельзя не констатировать, что в фильмах этого времени в числе наиболее воздействующих персонажей оказываются враги, причем как внутренние, так и внешние. Когда киноведы и кинокритики анализируют фильмы этого времени, они, естественно, обращают внимание на превосходную игру актеров и на искусство создания образа врага, например вредителя колхозного строительства в фильме Ф. Эрмлера «Крестьяне» или убийц Шахова в фильме того же Эрмлера «Великий гражданин»². Логика этих фильмов требует уничтожения врагов. Однако зададимся вопросом: исчерпывается ли смысл создания образа врага лишь художественной, или, что одно и то же, эстетической стороной? Не предстает ли создаваемый в фильмах этого времени образ врага одним из механизмов косвенного изживания агрессии и фрустрации несвободного в тоталитарном государстве индивида? Если с этой мыслью согласиться, то получается, что кино функци-

¹ Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1958. Т. 1. С. 19.

² Хренов Н. Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности. С. 213.

онирует как социально-психологический механизм и, следовательно, в данном случае осуществляет роль своеобразного громотвода. Возникающая вследствие несвободы агрессия индивида прежде всего направлена против института власти и его носителей — начальства различного рода. Однако в тех условиях выражение прямого недовольства властью хотя и имело место, но скорее в индивидуальных, а не массовых формах. Кинематограф стал функционировать как своего рода способ изживания агрессии и предотвращения бунта в его социальных формах. Как известно, в архаических обществах таким фармаком мог быть сам вождь, которого отправляли на казнь. В более поздней истории вождь обычно имел двойника, которого казнили в случае социального напряжения. В качестве фармаков часто представляли и невинные люди, представляемые виновниками несчастий, казнь которых приводила к временному успокоению масс.

Поскольку практика таких ритуалов имела место в самой политической жизни тоталитарного государства, ибо в рядах партии и даже властных структурах постоянно оказывались «вредители» и «шпионы», то действие этого социально-психологического механизма нашло свое выражение, в том числе, и в восприятии кино.

В то же время повторяющиеся из фильма в фильм образы врага и фармака не предстают лишь предметом внимания социального психолога. В активизации этих образов проявляется нечто большее — возрождение архаического сознания или механизмов, действующих в архаических обществах. Такое возрождение отвечает выводам представителей того научного направления, которое обычно называли психологией масс и которое в конце XX в. вновь, как утверждает Московичи, является актуальным. Однако там, где можно фиксировать знание психологии массы, возникает и возможность манипулирования массой, т.е. реальность пропаганды и пропагандистского воздействия на нее. Фантомы врага и фармака явно преследовали не только художественную, но и пропагандистскую цель, ибо позволяли изжить разрушительную агрессию, направленную на институты власти и представителей этих институтов. Следовательно, направленное на поддержание власти действие этого механизма как в нехудожественных, так и в художественных формах, несомненно, имело прежде всего пропагандистское значение.

Однако образами врага и фармака не исчерпывается проблематика социально-психологической или компенсаторной функции

кино. Социальная психология касается всей системы жанров кино, в том числе и такого, как комедия, в которой также улавливается, с одной стороны, пропагандистская, а с другой — компенсаторная функция. О функции кино, соотношенной с комедией, мы уже писали. Конечно, смеховая стихия в отечественной культуре первой половины XX в. политизирована. Однако комедия как один из самых массовых и эффективных жанров кино также соотносима с психологией масс. Как показал Юнг, эффект трикстера напрямую связан с массовым восприятием¹.

В еще большей степени психология масс может оказаться полезной при осмыслении отношения аудитории к центральному персонажу воспроизводимой на экране политической драмы — вождю, образ которого кино не переставало воссоздавать. Какое бы разнообразие типов и характеров вождя кино не демонстрировало, в каждом из них улавливался исходный образ или первообраз, называемый Юнгом архетипом. Иначе говоря, в образе вождя оживает мифологическая фигура «культурного героя».

Касаясь отношений между кино и государством, мы не упускаем из виду вопрос о массовости. Как было отмечено, массовость в истории есть выражение распада традиционных обществ и реальность социального хаоса или социальной аномии, принявшей такую форму, которая оказывается противостоящей культуре. Иначе говоря, порожденные этой ситуацией и возникшие в этой ситуации институты, и прежде всего кино, приобретали не функциональный, а дисфункциональный смысл. Порождаемое ставшей проблемой истории на рубеже XIX—XX вв. массовой стихией оказывается предметом изучения психологии масс. Пытаясь взять кино под контроль, государство выступает институтом, ставящим своей целью преодоление социальной аномии или хаоса. Это значит, что оно стремится справиться и с проблемой массовости как вызовом по отношению к культуре. Однако если проанализировать, что же все-таки получилось из усилий государства, направленных на обуздание массовой стихии, то мы придем к печальному выводу. По сути дела, государству удалось разрешить один аспект проблемы. Параллельно активизации массовой стихии оно само выдвигает себя на главную роль в истории. Ортега-и-Гассет отметил, что тоталитарная тенденция, проявляющаяся в таких отноше-

¹ Юнг К. Психология образа трикстера // К. Юнг. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 341.

ниях между государством и обществом, когда первое начинает играть главную роль, в истории нарастает по мере активизации массы. Собственно, виновницей цезаризма в XX в. и Ортега-и-Гассет, и Лебон считают именно массу. Полемизируя с теми, кто утверждает, что фашизм — национальная особенность немцев или диктатура немногочисленной клики, Райх доказывает, что это проявление подавленных авторитарными государствами влечений индивидов. «Опыт, приобретенный в области характерологического анализа, позволил мне убедиться в том, что не существует ни одного индивидуума, в структуре которого не совершались бы элементы фашистского восприятия и мышления. Как политическое движение фашизм отличается от других реакционных партий тем, что в качестве его носителя и поборника выступают народные массы»¹. Если с этим выводом Райха согласиться, то нельзя не отдать должное Чуковскому, который в своей сноске к раннему эссе о массовой культуре в России ощутил эмбрион движения истории к явлениям, получившим выражение в большевизме и фашизме.

Поэтому государство в его тоталитарных формах одновременно является и следствием этапа в истории, когда психология масс начинает играть определяющую роль, и способом преодоления массовой стихии. Мы коснемся лишь функционирования государства как способа преодоления массовой стихии. Единственное, что государству удалось сделать в преодолении массовости как исторического вызова, — это превратить массу из стихийной и неорганизованной в организованную. Однако она не переставала быть массой, и потому, ориентируясь на массу, государство само претерпело деформацию, оказываясь порождением массовой стихии. Главное, что не удалось сделать государству, — преодолеть массовость как вызов по отношению к культуре. В конечном счете и масса, и само государство, функционирующее в XX в. в ситуации гипертрофированной массовости, оказались в оппозиции по отношению к культуре, не имея отношения к функции ее сохранения и поддержания. В результате государство как институт гипертрофировало свои функции, взяв на себя функции, обычно осуществляемые культурой. Именно этим можно объяснить тот факт, что вся жизнь оказалась предельно политизированной, а государство стало вмешиваться не только в общественную, но и в частную жизнь людей.

¹ Райх В. Психология масс и фашизм. СПб., 1997. С. 12.

Но организованная масса есть не что иное, как тоталитарная государственная структура, в центре которой находится лидер-вождь, а все индивиды — его растиражированные образы. Таким образом, в течение многих десятилетий кино оказывалось в большой степени соотносимым исключительно с государством. Из поля зрения кинематографиста выпадала культура. Соответственно выпадали и такие реальности, как личность, социальная группа, общество, субкультура, чем и можно объяснить гипертрофию государственного института цензуры, давление которого кино ощущало в полной мере. Таким образом, освободившаяся от традиционных социальных структур масса вызвала к жизни массовую коммуникацию в ее технических формах, но функционирование ее разных средств на протяжении нескольких десятилетий по отношению к культуре оказалось дисфункциональным.

Первым творческим ответом на массовость как вызов истории стало функционирование государства, подчиняющего жесткому контролю личность, общество, массы и соответственно средства массовой коммуникации, превратившиеся, по сути дела, в средства массового воздействия. Со временем все это привело к тому, что государство само оказалось вызовом, представляющим опасность для общества.

Таким образом, в политической истории XX в. абсолютизация государства произошла по причине кризиса традиционных обществ и активизации массовой стихии. Однако, стремясь справиться с переходным процессом самостоятельно, не опираясь на культуру, не предоставляя ей необходимой для ее функционирования свободы, государство с этой задачей не справилось. Период гипертрофированного функционирования государства можно отнести к одной из фаз в реальности исторического цикла функционирования культуры, закономерности которого отложили отпечаток и на функционирование кино. Данная фаза свидетельствует о том, что в истории культуры развернулись переходные процессы. Выражением этой переходности явилась гипертрофированная роль государства. Можно ли в этом случае утверждать, что кино удавалось осуществлять функции, нейтральные по отношению к государству, а точнее, к тому его типу, что имел место в России в первой половине XX в.? Можно ли утверждать, что мы имеем дело с кино как чистым искусством или просто видом искусства? Естественно, оно было средством коммуникации прежде всего, а следовательно, средством воздействия на массы. Таким образом, исходя

из конкретно-исторического состояния культуры, т.е. состояния, в котором она оказалась на рубеже XIX—XX вв., мы можем решить аксиологический вопрос, т.е. объяснить негативное отношение к кино, которое в начале XX в. оказалось столь распространенным. Это негативное отношение к кино как наиболее яркому проявлению массовости оказалось возможным в силу того, что некоторое время оно развивалось по законам, которые ничего общего не имели с тем, что к этому времени успела накопить культура в ее поздних элитарных формах. Поэтому массовость не случайно связывается с выпадением из культуры, с выходом за ее границы, с несоответствием тем ценностям, на которые культура до этого времени ориентировалась. В формах кино масса, функционирующая за пределами социальной структуры и иерархии, оказалась способной актуализировать и институционализировать стихии, которые культурой на предшествующих этапах ее истории вытеснялись в бессознательное. Прежде всего культурой элитарной или, как иногда выражаются, культурой ученой, профессиональной. Оказывается (и этот вопрос проясняет функционирование кино на первых этапах его истории), что эта культура носит не столько элитарный, сколько субкультурный характер, т.е. связана с определенной средой, с определенными социальными группами и общностями, в частности с некоторыми слоями городского населения.

Однако решительно разводя кино и культуру, что дает возможность ощутить один из этапов в истории массовости, мы все же не можем не учитывать то обстоятельство, что, оказавшись в полном отторжении от культуры в ее позднем состоянии (т.е. культуры, оказавшейся в границах «проекта модерна» с его запрограммированностью на противопоставление «творческого меньшинства» и «нетворческого большинства»), кино уже на ранних этапах своего существования стремится искать с нею контакты. Тем не менее на протяжении трех первых десятилетий XX в. оно находит контакт исключительно с одним из слоев культуры, который упорно вытеснялся из культуры Нового времени, или той культуры, что развивалась с эпохи Ренессанса, а именно, с тем слоем, что связан с примитивом, лубком и фольклором, с одной стороны, и с тем слоем, который искусствоведы относят к так называемой «третьей культуре»¹ — с другой. Последняя уже не относится ни к создаваем-

¹ Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

мому в крестьянских слоях фольклору, ни к создаваемому в элитарной среде в границах городской культуры профессиональному, «ученому» искусству¹.

Собственно, заслуги этого слоя культуры, будучи реанимированными кино, нельзя переоценить. Именно «третья культура» позволила первую форму контакта с культурой массовой коммуникации в формах кино. В реальности это означало контакт с культурой массовой стихии. Культура извлекала из прошлого формы организации, которые она, как казалось, успела изжить и забыть. Тем не менее, будучи гальванизированными, такие архаические формы позволили, с одной стороны, социализировать массовую стихию и начать вводить ее в русло культуры, а с другой — продемонстрировать культуре направление, в котором она в будущем будет развиваться, когда процессы глобализации и планетаризации обяжут ее постоянно извлекать из прошлого формы, оказывающиеся и эффективными, и конструктивными для функционирования культуры в радикально изменяющихся условиях².

Позитивные функции кино в смене ценностных ориентаций культуры

Фиксируя в истории кино уже на первых этапах его истории некоторую соотнесенность с культурой, мы как бы подвергаем сомнению выводы, касающиеся дисфункциональной роли кино по отношению к культуре. Выше отмечалось, как на одном из этапов вторжение массовости в историю вывело из-под контроля культуры систему массовой коммуникации, вызываемую к жизни с помощью техники, что стимулировало перерастание государственности в тоталитарную систему. Поэтому и образование массы как основной мотив, и гипертрофированное развитие средств массовой коммуникации за пределами существующей культуры, и даже гипертрофия государственности, оказавшейся оппозицией по отношению к культуре, — все это свидетельствует о том, что длительный период в истории разворачивается за предела-

¹ Хренов Н. От лубка к кинематографу. Роль лубка в становлении массовой культуры XX века // Традиционная культура. 2001. № 2. С. 55.

² Хренов Н. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации // Кино: реалии и вызовы глобализации. М., 2002.

ми культуры и сама культура оказывается не востребовавшей. Необходимо обратить внимание и на то, что культура, будучи отодвинутой на периферию бурных революционных переустройств мира, все же не переставала оказывать на происходящее определенное влияние. Особого разговора заслуживает то обстоятельство, что и сама культура в XX в. не оставалась равной себе, не пребывала в неподвижном, статичном состоянии. Культура оказывалась в кризисе, переживала распад традиционных структур, что представляло опасность и для выживания человечества, а мир входил в полосу не только революций, но и мировых войн. Данное обстоятельство не могло не беспокоить элиту. Исключая радикалов, например футуристов, приветствующих распад и разрушение, интеллигенция фиксировала распад и подчас демонстрировала эсхатологические настроения.

Однако на рубеже XX—XXI вв. можно констатировать, что кризис и распад культуры — это лишь один из признаков состояния культуры. Обратной стороной кризиса является ее трансформация, обновление. По сути дела, происходит увядание одной и рождение другой системы ценностей. В XX в. угасала культура, начавшаяся развиваться после средних веков (чувственная культура), и началось становление новой культуры. Это обстоятельство нельзя не учитывать, ибо направленные против культуры некоторые разрушительные тенденции в искусстве не могут оцениваться лишь негативно, поскольку чтобы родилось новое, должно было подвергнуться разрушению старое. Некоторые художники таким распадом восторгались. Так, Элиаде, отмечая разрушительную тенденцию в искусстве, пишет: «При изучении некоторых недавно созданных произведений создается впечатление, что всю историю изобразительного искусства авторы хотели свести к *tabula rasa*. Это более чем разрушение, это погружение в хаос, во что-то вроде первозданной *massa confusa*»¹.

Однако оставим в стороне вопрос о трансформации самой культуры и скажем, что кино как мощное средство массовой коммуникации уже на первых этапах своей истории демонстрировало не только дисфункциональные по отношению к культуре потенциалы. Можно утверждать, что с начала своего возникновения оно явило не только выход за границы культуры, но и постоянные выходы в культуру с целью установить с ней контакты и функциони-

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. С. 79.

ровать под ее непосредственным воздействием. Правда, здесь возникает вопрос: выходы в какую культуру имеются в виду? По отношению к раннему кино это не праздный вопрос. Новая ситуация функционирования искусства в XX в. начинается с экспериментов, а точнее, выходов кино не только за пределы культуры, но и в разные культурные эпохи. Кинематографу эти эксперименты удавались легче, ибо у нового технического искусства отсутствовали накопленные в течение столетий традиции. Поэтому в экспериментах по извлечению из памяти культуры разных форм и приемов кино оказалось более свободным и пластичным. Правда, эта свобода была относительной, поскольку в кино уже успели появиться связанные опять же с массовостью тяжелые «вериги».

Культура эпохи разложения традиционного общества успела продемонстрировать большой разброс элитарных художественных группировок, не связанных с массовой стихией и потому в своих экспериментах более свободных¹. Однако в ситуации гипертрофированной массовости эти эксперименты не могли стать реальностью настоящего, они скорее были обращены в будущее. В этом смысле кино резко отличалось тем, что оно экспериментировало, испытывая давление настоящего, а именно, все той же стихии массовости. Это обстоятельство стало определяющим моментом в налаживании контактов с новейшими элитарными тенденциями в искусстве. Кино в большей степени оказалось ориентированным на то, чтобы извлечь из памяти культуры нечто, не входящее в противоречие с массовой стихией. Более того, под воздействием процессов омассовления оно сумело реабилитировать то, что в поздней истории было вытеснено на периферию культуры. К сожалению, эта заслуга кино перед культурой до сих пор остается неосмысленной, а функции кино в этом плане — латентными. Как известно, Р. Мертон считал, что вклад социолога в науку связан с выявлением латентных функций социальных институтов. Мы ставим вопрос о латентных функциях кино, связанных с гальванизацией форм, функционировавших скорее в традиционных и, более того, архаических обществах и культурах.

Выявление ретроспекций кино в культуры архаического и традиционного типа начнем с очевидного факта затухания в массовых искусствах репрезентативной для художественных процессов XX в. стихии диалога, без которого не существует искусства Нового вре-

¹ Шюккинг Л. Социология литературного вкуса. Л., 1928. С. 54.

мени, т.е. искусства, воплотившего в себе процесс индивидуализации и, если хотите, индивидуализма. Собственно, именно в Новое время рождается то, что можно было бы назвать Автором. Как показал М. Маклюэн, в Новое время авторская субстанция в искусстве, да и в культуре в целом была институционализирована не без помощи изобретения Гутенберга. Печатная культура как набирающий силу слой культуры в целом, став средством институционализации индивидуального начала, субъективности, обязывала в Новое время вернуться к античной стихии диалога, т.е. к форме постижения истины, рождающейся лишь в процессе столкновения различных личностных точек зрения, а не навязывавшейся со стороны, не предстающей внешней. Именно благодаря возможности культивирования диалога в культуре Нового времени и прежде всего в западной культуре и происходило бурное развитие литературы, трансформация ее в повествовательные формы, ставшие реальностью уже в XIX в.

Наравне с прогрессивной тенденцией в искусстве можно было фиксировать и регрессивную тенденцию, которая не была исключительно негативной, поскольку, извлекая из памяти культуры архаические формы, она оказывалась конструктивной для трансформации культуры, обновляя последнюю. В истории XX в. активизация массовой стихии не была средой, в которой искусство диалога могло развиваться беспрепятственно. Коммуникация все более превращалась в массовую коммуникацию. Это обстоятельство касается и искусства, начинающего функционировать в массовой среде, устанавливая контакты с массовой аудиторией. Техника сделала возможной такую ситуацию, когда перестает быть решающим вопрос об оригинале произведения искусства. Решающим в массовую эпоху оказывается функционирование произведения в сколь угодно многих копиях, из которых каждая оказывается идентичной оригиналу или даже является собственно оригиналом¹. Социальная среда функционирования произведения, в данном случае фильма, оказывается отнюдь не нейтральной по отношению и к содержанию, и к форме произведения. В этой связи новая, или массовая, эпоха культивирует искусство не диалога, а монолога. Точнее было бы сказать, она возвращает к искусству монолога.

¹ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

В XX в. истина в России не рождалась в дискуссиях, обычно она приходила откуда-то со стороны уже в готовом виде и прежде всего исходила из уст очередного цезаря. Будучи высказанной однажды, она тиражировалась по каналам массовой коммуникации, предназначенной для массовой аудитории, практически не принимавшей участия в ее рождении и пассивно ее воспринимающей. Естественно, что иногда эту истину позволялось произносить не только цезарю, но и художнику — под контролем государственных институтов и прежде всего цензуры. Истина не рождалась в сознании художника, она извлекалась из резолюции того или иного партийного съезда, поскольку наиболее стратегически и идеологически ценные истины могли рождаться только в процессе партийных ритуалов. Искусству как особому виду деятельности предназначалось иллюстрировать освященные партией идеи. В принципе искусство оказывалось не нужным. Ставя себе целью организовать массу, государство могло обойтись и без него. Тем не менее мы знаем, какое значение придавала партия различным видам искусства. Следовательно, все же была причина, по которой без искусства партия не могла обойтись. Она боялась утратить влияние на массу. И было чего опасаться — к середине 1920-х гг. революционный энтузиазм масс решительно шел на убыль. Возникало разочарование в революционных идеалах вообще, и в социализме в частности. Это разочарование особенно остро переживала молодежь, о чем свидетельствовали организуемые партийными лидерами специальные дискуссии с участием художников.

Вопрос об отношении большевиков к искусству еще более прояснится, если осознать прокомментированный Москвичи один из значимых тезисов Лебона о том, что на массу не действует ни логика, ни система доказательств. Единственно эффективный способ воздействия на массу — это система образов, способных выключить ее из повседневной реальности и перенести в воображаемый мир. Массу увлекает лишь та политическая идея, которая опирается на систему образов и которая внедряется в массовое сознание с помощью образа. Вот почему в новую эпоху искусство приобретает значение, которого оно не имело в эпохи элитарного функционирования. Искусство позволяло сделать привлекательным облик социализма. Кино это удавалось. В этой связи культурная политика большевистского государства предусматривала распространение искусства и приобщение к нему масс. Искусство превращается в способ внушения, средство суггестивного воздей-

ствия. В наибольшей степени таким воздействием обладают искусства визуального типа. «На протяжении одного поколения, — пишет Московичи, — был совершен переход от культуры слова к культуре более могущественных “наглядных образов”. Следует сказать, что, подобно тому, как книгопечатание создало базу критическому мышлению, радио и телевидение за этот короткий промежуток времени обеспечили автоматическому мышлению техническую базу и мощь, которую трудно было предвидеть»¹.

Однако даже стремясь относиться к творчеству как тиражированию партийной истины, некоторые художники не всегда могли совладать с собственным Я. Оно все время порождало ситуации самостоятельного и субъективного поиска истины. Тогда в силу вступала цензура, предъявляя художнику веер замечаний и предложений по искоренению субъективности. Художник XX в. исходя из родившейся в искусстве предшествующих столетий традиции продолжал мыслить в соответствии с принципом диалога (только это и свидетельствовало о его существовании как творческой личности), а массовая среда, в которой он создавал произведения, успела регрессировать к форме монолога, к форме, удобной в коммуникации между вождем, наделяемым харизматической аурой, и массой. Харизма же является наиболее очевидным аргументом в пользу того, что история демонстрирует регресс в архаику, в связи с чем Московичи пишет о циклическом развертывании истории, то уносящейся в будущее, то возвращающейся к первоначалу. В данном случае вождь оказывается определяющим фактором, хотя зависимость все же имела место, ибо, как показал Фрейд, вожди в демонстрируемых XX в. формах были порождением массовой стихии.

Масса не то чтобы не хотела принимать участия в рождении истины, но ее устраивала пассивность и подчинение вождю. Именно масса виновна в том, что в культуре стиралась форма диалога и происходил возврат к монологу, что было наиболее показательным моментом регресса в его универсальном смысле. Распад традиционного иерархизированного общества возвращал его к предыстории, состоянию хаоса, когда единственной реальностью была масса. Поэтому регресс к монологу есть выражение возвращения общества эпохи распада в архаическое состояние истории. Как доказывали представители психологии масс как науч-

¹ *Московичи С.* Век толп. Исторический трактат по психологии масс. С. 144.

ной дисциплины, начиная с Лебона и кончая Московичи, массовое сознание моделирует структуру архаического сознания.

Имея намерение показать, что кино уже на ранних стадиях своего функционирования не является по отношению к культуре нейтральным (причем, не к той культуре, которая создана к началу XX в. элитой), мы обращаем внимание на функции кино, которые соотносимы именно с культурой. Хотя мы ранее уже касались функций кино, в данной главе мы имеем намерение выявить их уже на ином уровне. Среди таких можно назвать функцию ритуала, уходящую своими корнями в архаику и имеющую на ранних этапах развития кино латентный характер. Наличие данной функции иллюстрирует положение, что регресс художественного сознания в его кинематографических формах в формы архаической культуры возникает как следствие «восстания масс» или активизации в истории массовой стихии. Однако реагируя на эту стихию, кино не оказывается нейтральным и по отношению к культуре в ее ранних формах, когда развитое сознание личности, или индивидуализм, просто еще не могло иметь места.

Очевидно, что архаическая культура и индивидуализм — вещи несовместные. В поздние эпохи именно индивидуализм является подлинной основой диалога, его отсутствие в архаических культурах означает коммуникацию в формах монолога. Смысл моделируемой кино монологической коммуникации заключается в организации массы в форме суггестивного воздействия, о чем говорилось выше. Суггестивный тип восприятия и воздействия характерен именно для ритуала. Говоря о компенсаторном характере восприятия фильма несвободным человеком в эпоху тоталитарного режима, мы, собственно, касались и ритуала или, точнее, кино, воспринимаемого по принципу ритуала. Ведь ритуал — это институция для изживания массой страха, негативных эмоций. Ритуал — не повседневное, но исключительное явление. Как форма коллективного поведения он возникает вследствие кризисных, переходных ситуаций, порождающих специфическое невротическое состояние. Это способ преодоления страха и отчаяния.

Что же следует считать специфически ритуальным в кино: а) сам характер восприятия, предусматривающий участие в зрелище массы, б) трансформацию восприятия в способ суггестивного воздействия, с помощью которого осуществляется магический процесс проекции на фармака вины за происходящее, в) вообще содержание самого фильма, актуализируемое в жанре, сюжете, ха-

рактуре повествования, системе образов, персонажах и т.д.? Остановимся на третьей позиции и отметим, что именно сюжет фильма чаще всего выполняет ритуальную функцию очищающего акта жертвоприношения, который способствует преодолению хаоса и рождению нового космоса, способного избавить людей от катастрофы, в которой они себя ощущают. Этот мотив может воссоздаваться в самых разных формах и аспектах, подчас он может вообще не воспроизводиться, а лишь подразумеваться, но от этого не становится менее значимым.

Если мы согласимся с мыслью, что за каждым конкретным сюжетом в той или иной форме стоит соотносимый с архаическим ритуалом мотив, то нельзя не согласиться с тем, что повторяемый, иногда выводимый в сознание, а иногда остающийся неосознаваемым, он означает присутствие в сюжете мифа как наиболее универсальной и отшлифованной формулы, для которой не существует исторического времени. Не важно, идет ли речь о драматургии архаического ритуала (если, конечно, применительно к нему можно использовать этот термин), о сюжетах авантюрного романа или о повествовательных формах кино, мотив жертвоприношения постоянно присутствует и в первом, и во втором, и в третьем случае. Присутствие мифа на ранних этапах функционирования кино дает основание говорить о памяти культуры в ее наиболее архаических состояниях. Кино по отношению к культуре оказывается отнюдь не нейтральным, оно возвращается к наиболее элементарным ее механизмам, которые, как казалось, в искусстве Нового времени, связывавшим свою судьбу с элитой, уже не существовали. Однако вторжение массы в историю пробуждает память культуры. Это осуществляется в кинематографических формах, которые реабилитируют культуру благодаря реализации ритуальной функции, ориентированной на поддержание стабильности культуры и преодоление разрушительных стихий.

Пытаясь показать, как массовая стихия определяет процессы восприятия кино и его формальные и содержательные структуры, обратим внимание на то, что особенно ярко психология масс проявляется в экстатических состояниях, что тоже характеризует массовые реакции на кино. Первые представители психологии масс как научного направления отмечали трансформацию сознания людей, включенных в массовые общности и принимающих участие в коллективных действиях. Включение индивида в массу изменяет соотношение между сознательным и бессознательным в его

психике. Индивид утрачивает критическую способность, у него высвобождаются инстинкты, и он способен на непредвиденные поступки. Но самое главное, индивид утрачивает в массе осознание границы между реальным и воображаемым, которое начинает казаться реальным. Утопии «расцветают» не без участия психологии масс. Трансформации психики индивида в массе возможны и понятны лишь в том случае, если принимать во внимание экстатические состояния, которые могут ею овладевать. Масса предрасположена к восприятию образов, усвоение которых происходит в исключительном состоянии повышенного возбуждения, что в свою очередь определяет рецепцию. Находясь в состоянии экзальтации, масса предрасположена воспринимать лишь то, что ему (этому состоянию) соответствует. Вот почему первые представители психологии масс как научного направления отмечали, что масса склонна к преувеличению, но в еще большей степени готова поверить в чудо.

Масса способна поклоняться лишь тому, кто соответствует состоянию сознания, в котором она находится. Это относится и к вождям, и к художнику. Омассовление, ставшее фактом искусства, вторгается в сокровенные процессы творчества, более того, оно стало определять тип художника.

Анализируя различные виды толпы, Г. Блумер говорит о действующей и экспрессивной толпе. В отличие от действующей толпы, преследующей какую-то цель, экспрессивная толпа, которая ближе к публике в кинотеатре, своей целью имеет всего лишь снятие напряжения, разрядку. Эту толпу составляют возбужденные люди, находящиеся в состоянии контакта. В состоянии возбуждения индивиды теряют контроль и утрачивают самосознание. «Возбуждение толпы стимулирует дальнейшее возбуждение, не организуемое, однако, вокруг некоторого целенаправленного действия, которое могла бы стремиться выполнить эта толпа. В такой ситуации внешнее выражение возбужденных чувств становится самоцелью, поэтому поведение может принимать формы смеха, плача, крика, скачков и танцев»¹. В данном случае речь идет не о восприятии кинозрелища, а скорее о массовых демонстрациях, карнавалах и т.д. Но вот что интересно. Фиксируя взаимное внушение людей, пребывающих в одном пространстве, исследователь утверждает,

¹ Блумер Г. Коллективное поведение // Американская социологическая мысль. М., 1994. С. 182.

что, по сути дела, речь идет об экстатическом переживании с катартическим исходом. «Индивид, который находился в состоянии напряжения, дискомфорта и, возможно, тревоги, внезапно получает полную разрядку и испытывает радость и полноту жизни, приходящие с подобным облегчением»¹.

Пытаясь понять воздействие кино, Эйзенштейн пользуется для его характеристики понятием «экстаз». Соотнеся присущее массе состояние возбуждения с экстатическим состоянием, мы получаем возможность соотнести воздействие кино с различными проявлениями массы в истории, например в истории религии. Не случайно Э. Канетти уделяет внимание тому, как церковь организовывала массу в необходимом ей духе. Согласно Канетти, массу можно разделять на открытую и закрытую. В истории существовали институты, ограничивающие свободный рост массы и загоняющие ее в регламентировавшие поведение формы. Церковь ограничивает увеличение массы с помощью пространства храма. «Благодаря равномерности служб, совершающихся в строго установленное время, точности воспроизведения знакомых ритуалов массе обеспечивалась возможность как бы пережить самое себя в прирученном состоянии. Это был эрзац удовлетворения потребностей более грубого и бурного характера»². Однако в XIX в. стало очевидно, что интенсивные процессы урбанизации способствовали увеличению массы в городах. Церковь не могла контролировать все проявления массы. Последняя начинала жить по свойственным ей законам, оказывая неожиданные воздействия на самые разные проявления общества. Поэтому трансформацию массы из закрытой в открытую Канетти называет извержением, т.е. обретением массой свободы, способности к внезапному, быстрому и неограниченному росту. Пространством проявления массы становятся не только определенные точки городского пространства, но улицы и площади города³.

Со времен Французской революции эти извержения приобрели форму, которую мы воспринимаем как современную. Может быть, потому, что масса основательно очистилась от содержания традиционных религий, нам легче стало наблюдать ее в чистом, если угодно, биологически чистом виде, без тех трансцендентальных смыслов и целей, которые раньше она позволяла в себя влить. История последних 150 лет

¹ Блумер Г. Указ. соч. С. 182.

² Канетти Э. Масса и власть. М., 1997. С. 25.

³ Мазеев А. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

ознаменовалась резким увеличением числа извержений; это справедливо и по отношению к войнам, которые стали массовыми. Масса уже не удовлетворяется благочестивыми обетами и обещаниями, она хочет испытать великое чувство собственной животной силы и страсти, используя для этого любые социальные претензии и поводы¹.

Однако, освобождаясь от регламентации своих проявлений церковью, масса не становится все же свободной. Эта регламентация продолжается в эстетических формах. В каком-то смысле можно утверждать, что с XVIII в. эстетические формы существовали параллельно религиозным. Уже XIX в. демонстрировал, как масса активно начинала себя проявлять в театрах, представая в своих закрытых и потому ограничительных формах. Готовность массы к ограничению в соответствии с эстетическими формами породила потребность в театральных зданиях большой вместимости. Тогда-то и родилась утопия возрождения античности, во всяком случае возрождения массовых зрелищных форм, характерных для античности. Такая театральная утопия, отчасти реализуемая на рубеже XIX—XX вв., казалось, с одной стороны, удовлетворяла потребность массы освободиться от традиционных закрытых форм проявления, в частности от храма, а с другой — казалась открытой формой проявления массы. Однако масштаб театральных зданий все же соотносится с масштабом храма. Единственной формой, позволяющей неограниченный рост массы, была спортивная форма, утверждаемая в связи с возрождением на рубеже XIX—XX вв. спорта. Может быть, для XX в. наиболее репрезентативной формой ограничения массы оказался кинотеатр, имитирующий, с одной стороны, храм, а с другой — стадион². Идея массового, общедоступного театра, выражением которой представлялся театр античности, в XX в. была реализована именно в кинотеатре. Поэтому можно понять восторг одного из первых теоретиков кино Л. Деллюка:

У нас вдруг появилось настоящее народное искусство! У нас, у французов, которые никогда не имели его, и если имели, то только в виде пышных царственных представлений, — церемоний минувшего величия церковной роскоши. Да и весь цивилизованный мир не имел еще такого грандиозного зрелища после празднеств в честь Диониса!..

¹ Канетти Э. Указ. соч. С. 26.

² Хренов Н. Современная городская культура и коммуникативные функции искусства // Вопросы социального функционирования художественной культуры. М., 1984. С. 141.

|| Кино возвращает нам то объединяющее искусство, погребенное со времени греческого театра, где вся страна размещалась на ступеньках в тридцать тысяч мест и слушала трагедию¹.

И театр, и кино, как, собственно, и спорт, стали специфическими формами проявлений закрытой массы. Однако по-настоящему масса все же начала проявляться не столько в названных художественных и нехудожественных формах, сколько в пространстве политической истории в целом, в массовых митингах и демонстрациях, движениях, массовом энтузиазме, массовых формах, деятельности и т.д. Иначе говоря, тоталитарные режимы XX в. возникают под воздействием бунта массы против закрытых традиционных форм проявления и как новая форма проявления освободившейся массы, которая кончила тем, что снова загнала себя в формы тоталитарных режимов, т.е. продемонстрировала свойственное ей во все времена «бегство от свободы». Однако вход в историю, когда масса демонстрирует перманентную цепь извержений, оказался экспериментом колоссальной значимости. Этот эксперимент показал архетипическую природу сознания массы, если, конечно, масса обладает сознанием. Эта архетипическая, а следовательно, и архаическая природа сознания массы не замедлила актуализироваться не только в институтах тоталитарного государства, например в институте цензуры, направленной против инакомыслия, но и в исторических фигурах вождей, воспринимавшихся по образцу героев мифа или «культурных героев». Политическая история эпохи тоталитарного режима стала рентгенограммой сознания массы, а точнее, коллективного бессознательного. В этой истории действительно реальные события получали фантастическую ауру. Утверждая, что политическая история стала восприниматься и оцениваться в соответствии с архетипическими мотивами и образами, мы тем самым получаем ключ к функционированию кино этого времени, которое также демонстрировало не столько даже физическую реальность, как это полагает Кракауэр, сколько архетипическую реальность².

Как мы убеждаемся, избранный при исследовании массовости кино специфический ракурс дает возможность объяснить особенности творческого процесса, приоткрывающиеся лишь в том слу-

¹ Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924. С. 109.

² Хренов Н. Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности. С. 213.

чае, если их соотносить с психологией масс. Очевидно, что экста- тические состояния, в которых масса пребывает, соотносимы не только с политической историей, но и с творческим процессом художника, правда, далеко не каждого. В психологии творчества существует традиция классификации, точнее, выявления типов художника. Можно предположить, что в новой ситуации, в которой искусство оказывается начиная с рубежа XIX–XX вв., меняется и тип художника. Утверждается, точнее, становится предметом внимания тот тип художника, творчество которого соотносимо с массовыми экста- тическими состояниями. Иначе говоря, новой эпохе соответствует тип художника-экстатика, имитирующего в своей коммуникации с публикой что-то вроде митинга, парада, массовой демонстрации. К художникам такого типа можно отнести, например, В. Маяковского¹ и С. Эйзенштейна. Сам Эйзенштейн, касаясь вопросов психологии творчества, постоянно ссылаясь на Эль Греко, Золя, Пиранези. Видимо, его предпочтения во многом определялись особенностями его собственного творчества, ведь названные художники были экста- тиками.

Тойнби, пытаясь уловить в истории цивилизации закономерности этапа надлома, отмечает, что в центре внимания в такие эпохи оказываются лишь те, кого можно назвать «спасителями». Это пророки, зовущие или в прошлое (пассеисты), или в будущее (футуристы). Переходная эпоха тоже порождает специфические массовые настроения, например ей присущи эсхатологические ожидания или предчувствия конца света, катастрофы, за которой последует наступление царства Божия и всеобщее преображение. Однако эти настроения актуализируются в образе, выражающем силы зла, обычно в Антихристе, и в образе побеждающего эти силы героя (воина, спасителя, вождя).

Естественно, что в истории постоянно появляются реальные исторические лица, которых масса наделяет сохраняющимися в коллективном бессознательном чертами героя. Но дело здесь не просто в замене конкретных людей внеисторическими образами или архетипами, но и в том, что это происходит, когда массы находятся в специфическом или экста- тическом состоянии. Видимо, и в XX в., особенно в революционной ситуации, исторические лица наделялись такими архетипическими признаками. Чтобы в этом разобраться, необходима реконструкция исторической социаль-

¹ *Аватов Б.* Синтаксис Маяковского // Печать и революция. 1923. № 1.

ной психологии. Такая реконструкция позволит выявить массовые экстатические состояния, способствующие высокой оценке одних идей и низкой оценке других, гипнотической притягательности одних исторических лиц и отторжению других. На этой основе можно сблизить явления XX в. и удаленных эпох. Ведь что, собственно, такое эти самые экстатические состояния, имевшие место в XX в., как не провал в архаические состояния, как не регресс в архаические культуры. Это психология, сопровождавшая ритуалы, суть которых заключалась в предании смерти фармака, с помощью чего общность преображалась, преодолевала напряжение, страхи и беспокойство. Поэтому можно говорить о психотерапевтическом эффекте ритуала. Эффект очевиден, если исходить из того, что ритуал возникает как следствие столкновения общности с кризисными ситуациями и ее единство оказывается под угрозой. «Коллектив стремится каким-то образом компенсировать утрату и тем самым сохранить смысл своего существования. Эту компенсаторную роль в традиционном обществе успешно выполнял ритуал. С его помощью достигается чувство сопереживания, солидарности, что хотя бы частично помогает облегчить тяжесть потери»¹.

Однако это лишь одна сторона вопроса. Разумеется, ритуал необходим лишь в ситуации кризиса, когда регламентирующие и организующие традиционные формы перестают быть эффективными. Но в ситуации кризиса масса оказывается предоставленной себе и начинает увеличиваться до бесконечности. И здесь дело не только в способности массы к неограниченному росту, как полагает Канетти, но и в том, что, проявляя себя за пределами традиционных форм, она оказывается способной к разрушительным действиям. Церковь регламентировала проявления массы пространством храма, причем, пространством колоссального размера не только для того, чтобы «закрыть» массу, сделать ее покорной и несвободной. Собственно, организуя массу в пространстве храма, церковь на самом деле сдерживала ее стихийные и потому разрушительные влечения. Поэтому в данном случае для церкви важно было даже не пространство храма, на чем делает акцент Канетти, а регламентация массы в форме ритуала. Это означает уже качественную характеристику массы, т.е. реальность ее сознания. Что же пугало представителей церкви в массе? Видимо, то, против чего

¹ Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 32.

направлен ритуал как институт у всех народов и во все эпохи, — всеобщее, взаимное разрушение, тотальная жестокость, когда индивиды в том или ином этносе оказываются по отношению друг к другу врагами. Иначе говоря, все оказываются втянутыми во взаимное истребление и в тотальное насилие.

Единственным барьером, способным противостоять насилию, в архаических культурах оказывается ритуал как прообраз всякого искусства¹ и соответственно наиболее универсальных его функций. Ритуал действует по принципу громоотвода, способного отвести угрозу, переключить опасность, разрядить ее, изжить с помощью каких-то действий. Каких же? Отвечая на этот вопрос, мы подходим к существу не столько даже ритуала, сколько искусства как такового. Чтобы ритуал был эффективен, чтобы он мог противостоять тотальному насилию, он должен в специфической форме воспроизвести акт насилия, который бы позволил изжить тотальное насилие в реальности. Как пишет Р. Жирар, «коллектив пытается обратиться к жертве сравнительно безразличную, к жертве «удобоприносимую» то насилие, которое грозит поразить его собственных членов, тех, кого оно хочет любой ценой защитить»². Иначе говоря, в случае с ритуалом мы имеем дело с замещением. Чтобы не допустить взаимного истребления, люди принимают участие в ритуале жертвоприношения. Жертва становится замещением этого тотального истребления. В этом и состоит наиболее универсальный смысл ритуала. Поэтому касаясь генезиса ритуала в архаических культурах, жертву Жирар соотносит с настроением всего коллектива.

Жертва не замещает того или иного находящегося под особой угрозой индивида, не приносится тому или иному особо кроваждному индивиду — она одновременно и замещает сразу всех членов сообщества, и сразу им всем приносится. Жертвоприношение защищает сразу весь коллектив от его собственного насилия, оно обращает весь коллектив против жертв, ему самому посторонних. Жертвоприношение фокусирует на жертве повсеместные начатки раздора и распыляет их, предлагая им частичное удовлетворение³.

Функцию ритуала в архаических культурах невозможно переоценить, ведь лишь с его помощью в коллективе можно было

¹ *Топоров В.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 20.

² *Жирар Р.* Насилие и священное. М., 2000. С. 10.

³ Там же. С. 15.

устранить столь неизбежные в ситуации кризиса и предстоящие в форме насилия, раздоров и мести разрушительные процессы. Как пишет Жирар, «жертвоприношение пытается устранить раздоры, соперничество, зависть, ссоры между собратьями, восстанавливает в коллективе гармонию, усиливает социальное единство»¹. Если по какой-либо причине потребность в насилии не удовлетворяется, то она продолжает накапливаться, пока не достигнет пика и не проявится в реальных разрушительных акциях. Поэтому функция ритуала заключается в успокоении возбужденных от непрекращающейся цепи насилия индивидов, предотвращении возможных конфликтов, подавлении коллективной агрессии. Однако в том-то и дело, что блокирование с помощью ритуала насилия осуществляется в форме того же насилия, поскольку ритуал — это и есть насилие.

Ритуал — это легализация и институционализация насилия, с помощью которого предотвращается насилие в его тотальных формах. Чтобы предотвратить очередное насилие из мести, как и последующие насилия, делается упреждающий ход с помощью ритуала. Для изживания цепной реакции мести коллективу предлагается жертва. В этом случае взаимное насилие переключается на жертву, смерть которой остается без последствий, т.е. насилие, направленное на жертву, остается без наказания, и мести за ритуальное преступление можно не бояться. Таким образом, жертва оказывается исходной точкой примирения индивидов, что и способствует выживанию общности. Правда, ситуация стабильности в жизни коллектива, достигнутая с помощью ритуала, т.е. жертвоприношения, не может продолжаться вечно. Последующее существование коллектива связано с накоплением деструктивности, а следовательно, с новым кризисом, в результате чего в общности вновь возникает напряженная ситуация, а индивиды оказываются во враждебных отношениях. Вновь нарастает тотальное отчуждение и потребность насилия, которые можно преодолеть лишь с помощью нового ритуала.

Первоначально содержащееся в ритуале искусство предполагало настоящее убийство, т.е. жертву. Ценой умерщвления такой жертвы оказывается возможность выхода из заколдованного круга преступлений. Однако со временем (и здесь мы уже касаемся того этапа в истории культуры, когда искусство автономизируется от

¹ Жирар Р. Указ. соч. С. 15.

ритуала) жертва прекращает быть реальной и становится символической. Иллюзорное, сценическое воспроизведение жертвоприношения способно стать замещением реального жертвоприношения. Когда это происходит, мы с полным основанием можем полагать, что начинается подлинная история искусства как самостоятельно-го института, воссоздающего символические акты жертвоприношения, способные осуществлять социально-психологические или компенсаторные функции, т.е. функции изживания негативных, разрушительных влечений массы. Иначе говоря, вместо реального жертвоприношения искусство создает символическое, способное нейтрализовать тотальное насилие и освободить людей от разрушительных эмоций. Конечно, в данном случае трудно говорить об искусстве как ритуале, ведь жертва перестает быть реальной. Однако проведенная между ритуалом и искусством граница не перечеркивает общности ритуала и искусства. Если рассматривать эти институты с функциональной точки зрения, то очевидно, что их эффект заключается в одном — изживании разрушительной стихии, что и следует связывать с выживанием общности или общества. Ведь лишь изживание разрушительных эмоций позволяет людям наладить между собой отношения, объединиться и выжить.

Касаясь этой функции искусства, мы называем ее ритуальной функцией, смысл которой заключается в компенсации. Следовательно, соотношение искусства и ритуала позволяет уточнить смысл компенсаторной функции, которой мы хотя уже касались, но не констатировали ее связь с ритуалом. В то же время, имея в виду ритуальную функцию искусства, под ней мы подразумеваем и катартическую его функцию, упоминание о которой можно часто встретить в литературе. В самом деле, ведь что, собственно, такое ритуал, как не экстатическое сопереживание воспроизводимому акту жертвоприношения, с помощью которого происходит очищение, освобождение от разрушительных и негативных эмоций. Но такое очищение, освобождение составляет смысл катарсиса, а следовательно, и катартической функции искусства. Когда Жирар говорит о ритуале, он неизбежно подходит к выявлению его катартической функции¹. Но поскольку искусство происходит из ритуала, то ему также свойственна катартическая функция.

¹ Жирар Р. Указ. соч. С. 116.

Так, пытаясь представить кино с функциональной точки зрения, точкой отправления мы делаем ритуал как архетип его социального функционирования. Именно выявление латентных функций кино, а таковыми как раз и предстают его ритуальные функции, и позволяет понять функционирование кино как социального института. Может быть, этому институциональному рассмотрению кино в большей степени способствует его соотнесенность с жертвоприношением, которое, как считает Жирар, есть древнейший социальный институт¹. Но поскольку речь идет о ритуале как об институте, то здесь все решает не индивидуальный, а коллективный аспект. Иначе говоря, как предполагает ритуал, в акте жертвоприношения, т.е. убийства или осуществляемого в ритуальной форме насилия, должны принимать участие все члены коллектива без исключения. Поэтому в данном случае жертвоприношение предстает коллективной акцией, оно демонстрирует причастность каждого, а потому мы имеем дело с коллективным убийством.

Однако представление о рецепции кино как ритуале, имеющем коллективную природу, оказывается неполным, если мы не коснемся содержательных характеристик фильма. По сути дела, рецепция фильма в соответствии с ритуалом позволяет понять архетипические структуры конкретных фильмов. Здесь нам снова придется вернуться к соотношению внутритекстовых и внетекстовых связей в фильме. Очевидно, что какие бы объективно существовавшие в истории события и лица в фильмах не воспроизводились, их восприятие происходит по логике ритуала, т.е. жертвоприношения. Прежде всего этого требует заполняющая кинотеатры масса. Но если требует, если у нее есть такая потребность, то это желание актуализируется в рецепции фильмов. Даже если авторы фильма не предполагали архетипическую интерпретацию конкретных сюжетов, их фильмы могут восприниматься в соответствии с архетипами, т.е. по логике ритуала. Поэтому не будет преувеличением утверждать, что автором фильма в такой же степени является режиссер, как и наполняющая кинотеатры массовая публика. Кстати, это обстоятельство было подмечено давно. Так, А. Топорков пишет, что в раннем кино происходит возрождение мифологического мышления, поскольку персонажи фильмов воспринимаются героями мифов, а центральные герои — культурными геро-

¹ Жирар Р. Указ. соч. С. 126.

ями¹. О том, насколько активными оказывались внетекстовые связи, свидетельствует не только раннее кино, но кино и на последующих этапах развития. Эффект фильма «Чапаев», оказавшегося наиболее любимым массовой публикой, во многом зависел от того, что масса привносила в восприятие реального исторического лица столь значимые для эстетических горизонтов публики первых десятилетий XX в. фольклорные и мифологические мотивы². Подобное привнесение превращало образ Чапаева в фольклорный образ разбойника или народного мстителя. Известно, что фигура разбойника в отечественном фольклоре всегда романтизировалась. Всякий, кто восставал против несправедливости, назывался разбойником.

Кто смеет идти против мира? Мы видим, что кроме царя, его чиновников и дворян, стоящих собственно вне мира или вернее под ним, есть в самом русском народе лицо, смеющее идти против мира: это разбойник. Вот почему разбой составляет важное историческое явление в России — первые бунтовщики, первые революционеры в России, Пугачев и Стенька Разин, были разбойники³.

В том-то и заключалась трагическая вина восставшего против несправедливости человека, что он стоял вне закона, обрекая тем самым себя на смерть. Следовательно, архетип разбойника предполагал определенную сюжетную схему с трагическим исходом. В истории России народная оппозиция выражала себя и с помощью воскресения образа Степана Разина и разиновщины:

Разиновщина была крупным обострением хронической народной оппозиции, и когда этот момент процесса прошел, то она, благодаря воспоминаниям, сделалась психологическим элементом не исчезнувшей с подавлением мятежа народной оппозиции, психологическим прецедентом, способным при подходящем случае оживлять разинское настроение в народе⁴.

Настроение «разиновщины» сопровождает все революционные потрясения. Однако романтический образ разбойника продолжал выражать коллективное бессознательное в обществе и на

¹ *Топорков А.* Кинематограф и миф // Кинематограф. М., 1919. С. 49.

² *Хренов Н.* Массовый успех в контексте государственной модели кинематографа // Массовый успех. М., 1989. С. 22.

³ *Бакунин М.* Полн. собр. соч. СПб., 1907. Т. 2. С. 256.

⁴ *Фирсов Н.* Разиновщина как социологическое и психологическое явление народной жизни. Пг.; М., 1914. С. 46.

протяжении «спокойных» 1920-х, и в начале 1930-х гг. Обращая внимание на идеализацию некоторыми поэтами 1920-х гг. новых «разбойников», Бухарин писал:

Казалось бы, что в наше время эти добродетели должны были бы давно исчезнуть. Но поди ж ты! Такова уж цепкая хватка исторического прошлого, ставшего составной частью быта, что старые, почтенные, покрытые пылью солиднейшей давности повадки и сейчас еще пользуются правами гражданства¹. И далее. Очень хорошо когда-то было воспевать «пугачевщину», — но при советской власти она предстала бы как «антоновщина». «Чудо-богатыри», «быстрым взмахом» кидающих в «Волгу-мать родную» персидскую княжну, могут оставаться поэтическим образом, но не более того. Практически нам нужны совсем другие люди, трезвые, дельные, энергичные, умеющие считать время и добиваться максимального эффекта, ищущие новых и новых усовершенствований, люди, твердыми ногами, с литыми мускулами, идущие к раз поставленной цели².

Бюрократический гнет, который испытывала общественность, не мог не вызывать протеста в различных слоях общества. Например, в докладе на XIV съезде ВКП(б) Л. Каменев сравнивал массовое крестьянское сознание с кипением огромного котла, из которого может вырваться пар и сорвать крышку:

...Давление этих масс чрезвычайно сильно, а наше государство и наша диктатура запирают этот котел тоже чрезвычайно сильно, и когда здесь открывается малейшая щелочка, то весь напор этой враждебной нам идеологии, вся сумма голосов этого большинства населения и большинства, держащих в своих руках большую массу продукции, — они в эту малюсенькую щелочку давят со всей силой, которую имеет класс³.

Разумеется, эти социально-психологические процессы не получали на экране непосредственного воспроизведения. Однако они проецировались на фильм даже в том случае, если он им не во всем соответствовал. Ясно, что для возрождения архетипа разбойника в этот период возникала благоприятная социально-психологическая ситуация. В атмосфере, когда некоторые деятели партии видели в реальности воплощенный образ макиавеллиевского «Государя», массы для осмысления тех же процессов вновь вызвали в

¹ Бухарин Н. О старинных традициях и современном культурном строительстве // Революция и культура. 1927. № 1. С. 19.

² Там же. С. 21.

³ XIV съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б). Стенографический отчет. М.; Л., 1926. С. 267.

своем сознании образ разбойника, о чем и свидетельствовала массовая популярность фильма «Чапаев».

Исторические флуктуации культуры: кино в функции ритуала

Для выявления ритуальных функций кино мы обращаемся к Жирау, потому что у этого исследователя постоянно происходит сопоставление кризиса в архаических культурах, послужившего основанием для возникновения ритуала как социального института, с ситуацией XX в., когда имеет место проявляющийся в социальном хаосе, в отрицании социальной иерархии, в падении престижа отца и т.д. перманентный кризис. «Отныне насилие властвует над всеми нами открыто, в колоссальной и жестокой форме технологических вооружений... Безмерность насилия, долго высмеиваемая и не понимаемая ловкачами западного мира, в неожиданной форме заново появилась на горизонте современности»¹. Видимо, переживаемый в XX в. взрыв насилия — выражение переходности этого столетия. Речь идет о кризисе, который делает актуальной функцию ритуала, в том числе, в светской эстетической форме. В этом смысле роль кино, функционирующего в ритуальной, катартической и компенсаторной функции, невозможно переоценить. Например, в античности ритуальные функции искусства осуществляла прежде всего трагедия, вообще театр:

Вместо того чтобы замещать изначальное коллективное насилие храмом и алтарем, на котором будет совершаться реальное убийство жертвы, люди устроили театр и сцену, на которой судьба этой «катармы», разыгранная актером, очистит зрителей от их страстей, вызовет новый катарсис — индивидуальный и коллективный, и тоже спасительный для общины².

Что касается XX в., то характерная первоначально для ритуала катартическая и соответственно компенсаторная функция перешла к кино, которое и превратилось в столь беспрецедентное для этого столетия средоточие омассовления. К этому времени ритуал в своей первоначальной форме уже не существовал.

¹ Жирау Р. Указ. соч. С. 292.

² Там же. С. 353.

Однако многое из того, что происходило в XX в., и не только в художественной сфере, можно сравнить именно с ритуалом. При этом соотношение массовых проявлений, например, в восприятии фильмов с ритуалом становится не до конца понятным, если не коснуться универсальных ценностных координат, без которых ритуал не существует. Это означает уже характеристику состояния не только массы, но и культуры в целом. Ритуал не будет понятен, если не иметь представления о том, что в культуре является сакральным. То, что ритуал предстает как жертвоприношение, еще не объясняет его сути. Ведь жертва приносится с какой-то целью, которая обычно определяется кризисной ситуацией в обществе. Кризис — это накопление негативных эмоций, свидетельствующих о всеобщем неблагополучии.

Такое неблагополучие необходимо преодолеть, найти выход, создать новый космос, который бы воспроизводил некогда сотворенный героическими предками гармонический космос. Смысл ритуала заключается в том, чтобы вернуть утрачиваемые в неблагополучном, погрязшем во зле мире ценности. Эти последние и есть сакральные ценности. Ради их сохранения жертвоприношение и происходит. Поэтому смысл ритуала понятен лишь в соотношении с сакральными ценностями. Но, может быть, имея в виду такие ценности, мы рассматриваем исключительно архаические культуры. Как можно говорить о сакральных ценностях применительно к современному, т.е. секуляризованному миру? Тем не менее говорить можно. С рубежа XIX–XX вв. процесс омассовления демонстрирует регресс культуры и провал в архаические состояния. В данном случае предстоящая в XX в. в массовых формах вспышка сакральности — следствие такого провала и регресса. Раз происходит распад традиционных обществ и активизация хаоса, стоит ли удивляться возрождению архаических форм и состояний? Вспышка в секуляризованной поздней культуре сакрального объясняется именно этим возрождением.

Некоторые философы, а не только представители психологии масс как научного направления, отмечали, что массы способны политику превращать в религию, иначе говоря, способны относиться к политическим ценностям как к религиозным. Но это и означает сакрализацию политики, без которой трудно объяснить прорвавшиеся в историю XX в. фанатизм и жестокость. Как и в архаических культурах, жертвы приносились ради поддержания и сохранения сакральных ценностей. Политическая история XX в.

свидетельствует о поисках фармаков и их уничтожении. Подобные жертвоприношения происходили с одобрения и часто при участии массы. Это обстоятельство иллюстрирует трансформацию политики в религию, точнее, нетерпимость, которая в истории раньше имела место в религиозных формах. Что касается искусства, то тиражируемые им идеи и образы не выпадали из политического контекста. Те же, что выпадали, искоренялись цензурой и, кажется, не существовали. Их приходится открывать спустя десятилетия, чтобы уловить процесс самодвижения искусства. Искусство как социальный институт также функционировало ради поддержания сакрального. А о сакральном не рассуждают, его не подвергают сомнению. Ради него идут на смерть. Или добровольно, или по принуждению тех, кто убежден в том, что это необходимо.

В отличие от архаических обществ поддержание сакральных ценностей в обществе XX в. — дело государства и его институтов. Поэтому и становится реальным отторжение в обществе всего, что не соответствует сакральным ценностям. Это в полной мере касается и искусства. Деятельность цензуры напрямую связана с осознанием границы между сакральным и тем, что от него отклоняется. В этом заключается смысл исторической социальной психологии. Задача исследователя реконструировать эти сакральные состояния в истории, в которых вызывающие восторг подвиги самопожертвования сосуществуют с вопиющими злодеяниями. Такое нравственное отторжение предшествующего этапа в истории сегодня объясняется осознанием того, как неконструктивно вызывать духов прошлого, к каким плачевным последствиям могут привести гальванизированные архаические формы. Но гальванизация архаики в социальном поведении объясняется именно распадом традиционных иерархизированных обществ и активизацией масс, т.е. возвращением функционирования обществ к первоисточкам. Она объясняется также и тем, что культура с ее гуманистическими ориентациями, подразумевающая активное личное начало, перестала контролировать процессы переходного времени. Более того, она сама вступила в фазу радикального преобразования. В силу отмеченного контроля культуры бифуркационные процессы продемонстрировали свою разрушительную мощь.

Подведем некоторые предварительные итоги. Напомним читателю, что сначала мы показали, как развертывающиеся процессы омассовления вышли за границы культуры и в силу этого пере-

стали испытывать на себе ее воздействие. Затем, определяя функции кино исходя из соотнесенности кино и культуры, мы попытались показать, что уже на первых этапах своей истории кино не функционировало лишь за пределами культуры, не имея к ней отношения. Культура все же принимает участие в становлении кино и как средства коммуникации, и как вида искусства. Правда, речь идет не о той системе культуры, что сложилась в Новое время. В ситуации омассовления активизировалась память культуры, что привело к возрождению ее архаических пластов и, естественно, проявилось в давлении внетекстовых связей фильма. В создавшейся ситуации казалось, это был единственный и конструктивный выход. Прорыв архаики в политическую историю и в историю искусства соответствовал массовой стихии XX в. Однако он не мог не привести к деформациям нравственного плана.

Деформация развивающейся с эпохи Возрождения культуры не могла продолжаться длительное время. Вторжение архаики было непривычным. неожиданным. Архаика имела место не только в политических акциях, связанных с воздействием массы и проявлением ее энергетизма. Ее стремились взять на вооружение художники нового поколения, примыкавшие к тому, что сегодня называют авангардом. Не случайно футуристы культивировали все, что связано с массой. Между массой и новой элитой, оказывается, существовали точки соприкосновения. Интерес к архаике можно было ощутить, как мы уже отмечали, у символистов как представителей элитарной субкультуры. Удивительно, но все, что несла с собой масса, а именно, прорыв в сакральное, было и у символистов.

Однако наша задача — показать, что значение архаического пласта культуры, активизации которого способствовало омассовление, не исчерпывается лишь тем, что он явился следствием активизации в XX в. массовой стихии. Раз культура вспоминает о своих, казалось бы, преодоленных слоях, составляющих коллективное бессознательное, то, видимо, в ее новом положении это необходимо. Действительно, и тут мы подходим к значимой проблеме в соотношении функций кино и культуры, XX в. потому и оказывается переходным, что на всем его протяжении происходит трансформация не только общества, но и самой культуры. То, что в этом столетии многое разворачивается за ее пределами, нельзя оценивать лишь негативно. В этом заключается позитивный смысл бифуркации. В прорвавшихся в историю явлениях оказался

конструктивный смысл, обращенный в будущее, к тем новым и зрелым формам, которые культура продемонстрирует лишь со временем. Так мы снова подходим к проблематике смены культур, но на этот раз рассмотрим ее в определенном ракурсе.

Заметной особенностью искусства XX в. стала его созвучность архаическим стадиям человеческой культуры, когда чувственная культура в ее зрелом и самостоятельном виде была исключена. Речь идет о том, что становление культуры идеационального типа в XX в. сопровождается открытием искусства эпохи неолита, в частности так называемого геометрического орнамента и вообще изображений нефигуративного типа. Это открытие, некогда сделанное В. Воррингером применительно не только к неолиту, но и к другим древним культурам и другим эпохам в истории западной культуры¹, позволило осознать, что столь развившиеся в искусстве модерна и репрезентативные для культуры идеационального типа абстрактные формы имели место и раньше. В истории они возникали при разворачивании культуры идеационального типа². Для неолита репрезентативным является изобразительное искусство с его обобщенными, орнаментальными изображениями. Однако в еще большей степени созвучность этой эпохи, как и вообще архаических эпох в истории, искусству XX в. можно уловить в мифе. Иначе чем можно объяснить нарастающий интерес к мифу, который, казалось бы, угас на протяжении культуры Нового времени, а точнее, всей истории функционирования культуры чувственного типа? В своем становлении культура идеационального типа опирается на миф, без актуализации которого непонятна и изобразительная стихия неолита, и попытки ее воскрешения в XX в.

С этой точки зрения интересен опыт кино, в частности, эксперименты Эйзенштейна, который, опираясь на работы Леви-Брюля о формах мышления архаического человека, в структурах киномонтажа и вообще кинематографического мышления обнаруживал архаические структуры языка и вообще коммуникации, а также структуры мифологического сознания, оживающие как в творчестве кинорежиссера, так и в реакциях массы на фильмы. Эксперименты Эйзенштейна свидетельствуют о том, что исполь-

¹ *Воррингер В.* Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 460.

² *Хренов Н.* Художественная картина мира на рубеже XIX–XX веков. Психологические и культурологические аспекты // Теория художественной культуры. Вып. 2. М., 1998.

зуемая им манипулятивная эстетика как эстетика суггестивного воздействия, опираясь на исследования архаического мышления, получала внушительную научную аргументацию. Таким образом, мы приходим к выводу, что в первые десятилетия XX в. можно уловить не только разложение культуры чувственного типа, что не было секретом для русских философов и, в частности, для Бердяева, оценивающего происходящее как кризис Ренессанса, но вообще всей культуры, развертывающейся на протяжении нескольких столетий¹. Это одновременно и начало эпохи становления или нового витка в процессах затухания и нового рождения культуры идеационального типа.

В этом плане становятся более понятными процессы кинематографической коммуникации в первые десятилетия XX в., свидетельствующие о воскрешении элементов архаической культуры и, в частности, элементов ритуала в его секуляризированных, кинематографических формах. Очевидно, что кино делает значимый вклад в становление культуры идеационального типа, что позволяет вопрос о его социальных функциях поставить по-новому. Причем не о социальных функциях кино вообще, как это часто делается. Речь идет о том, что функции кино необходимо рассматривать не столько по отношению к обществу или, скажем, личности, группе или субкультуре, государству или массе, что тоже возможно, а именно по отношению к культуре, что в науке никогда не делалось. Но если двигаться в этом направлении, надо отдавать себе отчет в том, о какой культуре может идти речь — чувственного или идеационального типа.

Поскольку кино входит в историю как мощное визуальное средство, возникает необходимость рассматривать его возникновение как ответ культуры чувственного типа на вызов истории. Культура чувственного типа получила мощное средство воздействия, с помощью которого можно продлить протяженность ее функционирования. Опираясь на кино, культура этого типа решала проблему своего выживания, хотя в реальности это оборачивалось деструктивными процессами, ибо кино использовалось для формирования личности чувственного типа, или гедониста. В новой ситуации такая личность стала представлять, как выражается Сорокин, опасность, что проявляется, например, в агрессивности по

¹ Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923.

отношению к природе. Позднее постмодернизм подведет итоги развития чувственной культуры, фиксируя разрушительность утопических проектов, нарастание экологических проблем, отчуждение человека от общества, эскалацию массовой культуры, потакающей разрушительным влечениям человека, и т.д.

Таким образом, воспроизводя ситуацию рубежа XIX—XX вв., вопрос об отношениях кино и культуры, как и о функциях кино по отношению к культуре, мы могли бы поставить иначе. Прежде всего необходимо понять, в каких отношениях на протяжении всего XX в. кино находилось с культурой идеационального типа, становление которой можно фиксировать начиная с того же рубежа веков, т.е. с момента возникновения кино. Так, мы видим, что стихия массовости сопровождает функционирование культуры чувственного типа и ей соответствует. В то же время, если принять во внимание возникающие в процессе восприятия фильмов экзистенциальные состояния массы и вообще возникающую в секуляризированной культуре на основе этой массы сакральную вспышку, нельзя отрицать тот факт, что кино попадает в орбиту становления культуры идеационального типа и можно говорить о функциях кино, вытекающих из его отношений с культурой этого типа, исходя при этом из становления культуры идеационального типа как процесса.

Необходимо понять, как в своем функционировании кино не только испытывает давление культуры и ориентируется на ее ценности, способствуя их сохранению, но и содержит то потенциально ценное, что будет включено в культуру в ее новых формах лишь со временем. Ставя вопрос таким образом, мы получаем возможность обнаружить латентный смысл, понятный лишь в его соотносительности с культурой. Таким нам представляется культурологический аспект исследования кино. Функцию кино по отношению к культуре можно понимать не только так, что оно возникло исключительно для поддержания, сохранения и в общем выживания культуры в ее существующих формах. Выживание культуры предполагает наличие оппозиции. Не подчиняясь какое-то время императивам культуры, какой-либо институт содержит в себе потенциал, необходимый культуре тогда, когда она обновляется, трансформируется и, следовательно, включает в себя явления, которые до определенного времени кажутся чужеродными и дисфункциональными. После этого тезиса вернемся к вопросу о регрессе кино в архаику, что имеет место на ранних этапах его исто-

рии. Кажется, что этот регресс — явление временное и объяснимое процессами омассовления. Тем не менее смысл активизации в XX в. архаики не сводится к омассовлению. Извлечение из памяти культуры архаических состояний обращено и к будущему, т.е. к культуре в ее новой форме.

Обратимся снова к латентной, или ритуальной, функции кино, т.е. к отношению к кино со стороны массы, а затем и государства вообще как к ритуалу. Поскольку кино можно отождествить с ритуалом, то кинематографическая сфера оказывается сферой сакрального. Как было уже показано, в ситуации омассовления и бюрократизации сакрализуются политические ценности. Но сакральное не объяснить исходя из представлений позитивизма. Смысл сакрального составляет приобщенность к сверхчувственному и соответственно выход за пределы реальности, повседневности, истории. Конечно, приобщение к сверхчувственному в политических формах кажется абсурдом, дискредитирует смысл сакрального. Однако в том-то и дело, что в своих первоначальных формах, соответствующих процессам омассовления, функционирование сакрального в секуляризованных обществах только и может предстать в вульгарных, превращенных формах.

Выходя из элитарных субкультур, этот импульс сакральности, попав в массовую среду, трансформировался до неузнаваемости. Однако он о многом свидетельствует, срабатывая по мере того, как культура в ее традиционных формах, а именно культура чувственного типа, функционирующая в секуляризованных обществах, будет разлагаться и на ее месте будет утверждаться культура идеациональная с присущим ей порывом к сверхчувственным реальностям. Лишь осознание того, что в XX в. происходит становление культуры нового типа, позволяет понять смысл возрождения архаики. Эта последняя — основа становления новой культуры. Без архаики потребность новой культуры в контакте со сверхчувственным не могла реализоваться. Вот почему смысл возрождающейся архаики невозможно свести к процессам омассовления. Возрождающаяся в кино в начале XX в. архаика оказывается не только негативной, когда она проявляет себя в политической истории, но и конструктивной, ибо обращена к новой культуре, извлекающей из прошлого формы, вытесненные в цикле развития чувственной культуры на периферию. Таким образом, поскольку в возрождении архаики кино принимает активное участие, его функции по отношению к культуре уже на раннем этапе его истории невоз-

можно переоценить. Однако начиная с середины XX в. мы обнаруживаем угасание сакральности, что способствует развитию личного начала и чем отмечена, например, субкультура шестидесятников и актуализируемая в формах кино свойственная ей картина мира.

Пытаясь вновь приступить к выявлению функций на новом уровне, следует отдавать себе отчет в том, что мы пока не знаем, какие это функции, как они изменялись на протяжении XX в. и изменялись ли в принципе. Последнее столетие не было гармоническим и стабильным. Можно даже утверждать, что оно было катастрофическим. Очевидно (и на эту тему существует достаточно суждений) в прошлом столетии столь авторитетная для мыслителей XVIII и XIX вв. линейная логика истории оказалась нарушенной. В том, что происходило, необходимо искать иную логику, а найдя ее, можно попытаться по-новому поставить вопросы о социальных функциях кино, о том, какие функции культура обязывала кино осуществлять с начала его появления, какие позднее, каково было соотношение между этими функциями, какие выходили на первый план, а какие оттеснялись на периферию, ожидая мгновения, когда они могли бы вновь играть значимую роль. Наконец, в исследовании социальных функций кино немаловажно определить, какие функции кино осознавались и в начале истекшего столетия, и позднее, а какие остаются латентными и требуют объяснения. Ставя выявление социальных функций кино в зависимость от ситуации, в которой в XX в. оказалась культура, мы должны понять, что в этом столетии происходило с культурой. Это будет уже новый уровень выявления функций по сравнению с рассмотренным выше соотношением функций кино с жанрами.

Вопрос о том, в какой ситуации оказалась культура в XX в., видимо, относится к первостепенным вопросам гуманитарной науки начиная с последних десятилетий века, когда в России возникает и набирает силу культурологическая рефлексия. С самого начала важно подчеркнуть, что XX в. означает переходную ситуацию не только в функционировании обществ и социальных институтов, в границах которых, собственно, до некоторого времени и имели место попытки осмыслить явление массовости. Это в такой же степени переходная ситуация и в самой культуре.

Как было показано, смысл этого перехода связан с угасанием культуры чувственного и становлением культуры идеационального типа. Наиболее характерным признаком идеациональной куль-

туры в западном варианте следует считать ее визуальный характер. Анализируя процессы позднего Средневековья, И. Хейзинга фиксирует превосходящую миметическую стихию Ренессанса возрастающую визуальность. Естественно, что в XIV—XVI вв. волна визуализма нарастает:

Если в XIII в. убранство было строгим и схематичным, то теперь оно становилось сложным, запутанным, живописным, даже бурлескным, делаясь в качественном отношении все менее цельным и сдержанным. Волнение, динамизм, страстность, эмоциональность, особенно настроения патетики и страха в сочетании со сладострастием — все это начинает проникать в живопись и скульптуру¹.

Искусство и прежде всего живопись Ренессанса оказывается в зависимости от театра. Оно становится более театрализованным, т.е. визуальным, живописующим страсти, эмоции и переживания. Таким образом, нарастающая живописность трансформируется в театрализацию.

Эта тенденция к постоянно возрастающей «живописности» сохраняется с небольшими отклонениями почти до конца XVIII в. Затем наступает временное затишье в форме неоклассицизма, который имитирует подражание античности в эпоху Возрождения. Хотя в техническом исполнении неоклассицизм менее «живописен», чем барокко (и рококо), тем не менее он по-прежнему остается искусством явно визуальным и по форме, и особенно по содержанию. Фактически неоклассицизм конца XVIII—начала XIX в. является искусством гораздо более чувственным и «земным», чем барокко².

Продолжением этой тенденции является влияние на все формы искусства, развивающегося в границах культуры чувственного типа, театральных средств выразительности, о чем, например, свидетельствует стиль барокко.

Барокко — это прежде всего театральная помпезность, чрезмерно подчеркнутое «шоу» и, следовательно, визуализм. Достаточно посмотреть на какое-либо типичное архитектурное творение, построенное в стиле барокко, и этот театрализованный визуализм станет еще очевиднее. А если помимо внешнего учесть еще и внутреннее убранство, перенасыщенное зеркалами, алым цветом, позолотой, лепниной, ангелочками, представляющими собой помесь религиозных созданий с вульгарными купидонами, — то с первого же взгляда станет ясно, что барокко — это мир театрализованного и показного визуализма³.

¹ Сорokin П. Социальная и культурная динамика. С. 148.

² Там же. С. 149.

³ Там же. С. 155.

В какой-то степени чувственность можно считать синонимом визуальности. Поэтому возникновение в конце XIX в. кино, продолжающего традицию фотографии как значимого явления XIX в., оказалось для культуры чувственного типа наиболее репрезентативным. В гипертрофированном виде кино проявило суть культуры чувственного типа, взяв на себя ответственность за передачу в визуальной форме смыслов этой культуры. Касаясь визуальности как особенности культуры чувственного типа, Сорокин не случайно дает характеристику XIX в., в котором удельный вес визуального начала повышается. Это проявляется прежде всего в импрессионизме, продемонстрировавшем способность к мгновенной фиксации эмпирической и чувственно воспринимаемой реальности. С одной стороны, импрессионизм, а с другой — фотографизм — проявления распространяющегося в XIX в. визуального стиля: «Такой стиль “динамичен”, потому что, благодаря непрерывной игре света и тени, визуальная эмпирическая реальность постоянно меняется. Он должен быть импрессионистским в том смысле, что улавливает наглядную видимость в данный момент. В этом смысле он неизбежно иллюзионистский, яркий, представляющий материальные объекты в той импрессионистской форме, в какой они предстают нашим органам восприятия»¹.

Единственной реальностью в импрессионистической живописи является наглядная видимость явлений, а наиболее эффективным способом ее запечатления выступает принцип мимезиса. Позади и вне предметов ничего не существует. Это вечно убегающая и изменяющаяся визуальная реальность, которая в кино достигнет своей высшей точки развития. Поэтому Мане, Дега, Ренуар, Моне стремились схватить мгновенный облик физической реальности. Естественно, что импрессионизм — высшая точка проявления того принципа живописности, развитие которого в искусстве Ренессанса зафиксировано еще Вельфлином.

Однако проблема заключается в том, чтобы не только понять, на какой стадии развития в XX в. оказалась культура чувственного типа, но и в том, чтобы выявить, в каком направлении развивается культура, если она отказывается от ценностей чувственного плана. Эта проблемная ситуация активизировала мысль, которая пытается отыскать исторические параллели. Создавшуюся в культуре уже в начале XX в. ситуацию пытаются обнаружить во всей предшест-

¹ Сорокин П. Указ. соч. С. 115.

вующей истории. В этих сопоставлениях, например, преуспел Шпенглер, разглядев аналогии между культурой начала XX в. и культурой поздней античности. Мы не будем давать оценки этой аналогии. Отметим лишь, что в этом же духе развивается и мысль Сорокина. То, к чему движется культура XX в., для него — не принципиально новое, еще никогда не бывавшее в истории. Речь идет о «вечном возвращении» Ницше, получившем развитие в морфологии всемирной истории Шпенглера. Что касается Сорокина, то в предшествующей истории его волновала альтернатива культуре чувственного типа, а именно, культура идеационального типа, в которой физическая реальность — лишь видимый знак невидимого мира. Сорокин пытается разгадать то, что на Западе в середине XIX в. уже ощутил Бодлер, а позднее обнаружившие в этом предчувствии Бодлера нечто большее русские символисты.

Поэтому для Сорокина было важно понять, что культура XX в. развивается в направлении идеациональной культуры, в которой определяющим элементом оказывается именно невидимый или трансцендентный мир. Поэтому аналогий Сорокин искал уже не между XX в. и поздней античностью, как это делал на Западе Шпенглер, а в России, скажем, Мережковский, а между XX в. и средними веками, поскольку средневековая культура — это идеациональная культура в ее наиболее концентрированном выражении. Это та культура, которая избегала передачи своих смыслов с помощью исключительно визуальных форм. Конечно, резкого перехода в XX в. от культуры чувственного типа к культуре идеационального типа произойти не могло. В истории Сорокин находит еще один тип культуры, называемый им идеалистическим, или интегральным, в котором достигается некоторый синтез культур чувственного и идеационального типа. Скорее культура XX в. развивается под воздействием именно такого синтеза, в котором можно констатировать как чувственные, так и идеациональные элементы. В этом случае можно говорить о реальности лишь идеациональных элементов, но не об идеациональной культуре как таковой. Разумеется, применительно к XX в. нельзя утверждать, что в этом столетии побеждает культура идеационального типа. Трудно сказать, как долго будет происходить трансформация культуры чувственного типа в культуру идеационального типа.

Но если нельзя говорить, что в XX в. утверждает себя культура идеационального типа, то, может быть, все же можно утверждать, что в этом столетии имеет место синтез чувственной и идеацио-

нальной культур, предстающий в культуре смешанного типа или в культуре идеалистической (интегральной), которая, например, имела место в промежутке между средневековой культурой и культурой Ренессанса. Однако едва ли применительно к XX в. можно говорить о синтезе, поскольку, как принято считать, это был век катастрофический, век революций и мировых войн. Скорее всего можно говорить о затянувшемся на все столетие переходе. В самом деле, этот переход не относится исключительно к первым десятилетиям XX в., когда люди осознали переходность и попытались обнаружить ее аналогии в истории. В конце XX в. все еще продолжает обсуждаться вопрос о переходе, в частности, от эпохи модерна, понимаемой в широком смысле, к эпохе постмодерна. По сути дела, переход в этом втором смысле возвращает к исходной точке, к рубежу XIX–XX вв., когда впервые возникает не только модерн (хотя это устаревшее представление, поскольку сегодня понятие модерна связывается уже с эпохой Просвещения), но одновременно и постмодерн¹.

Иначе говоря, XX в. можно представить веком перманентного перехода. Реальность всего этого столетия связана с распадом культуры чувственного типа. Что касается культуры идеационального типа, то хотя ощущение культуры этого типа для рубежа XIX–XX вв. уже реально, период ее зрелого развития в границах XX в. — это, несомненно, проблема. Несмотря на фиксацию некоторых свойственных этой культуре элементов и на движение к ней, говорить о том, что она в этом веке становится реальностью, все же не приходится. Видимо, не приходится говорить и о синтезе элементов культуры чувственного и идеационального типов.

Возвращаясь к проблеме массовости, зададимся вопросом: если визуальность выступает репрезентативным признаком культуры чувственного типа и, следовательно, таковым выступает кино, то не является ли таким же репрезентативным признаком культуры чувственного типа и массовость, без которой характеристику XX в. дать невозможно? К чему стихия массовости все же оказывается ближе — к культуре чувственного или к культуре идеационального типа? Собственно, лишь ответив на эти вопросы, мы сможем разрешить и вопрос о кино как стихии массовости и о функциях кино в его соотнесенности с культурой. Как ранее уже

¹ Хренов Н. Логика теоретической рефлексии об искусстве в XX веке: постмодернистская парадигма // Теория художественной культуры. Вып. 4. М., 2000.

отмечалось, образование масовости — следствие распада социальных структур, которые успели сформироваться в Новое время. Но такие социальные структуры оказались возможными лишь в получающей развитие в Новое время культуре чувственного типа. Значит, массовость не является репрезентативным признаком культуры чувственного типа, а скорее свидетельством ее кризиса и распада. Точнее было бы сказать, что стихия массовости — это выражение эпохи перехода и соответственно хаоса. Однако если стихия массовости не выражает сути культуры чувственного типа, то, может быть, ее смысл нельзя свести и к выражению процессов переходности? В самом деле, может быть, массовость каким-то образом выражает тенденцию становления культуры идеационального типа. Когда Бердяев проводит параллель между XX в. и средними веками, то в качестве основания для возможности такой параллели он указывает именно на массовость. В самом деле, в средние века исключается столь свойственный культуре чувственного типа индивидуализм. Но не предполагает ли культура идеационального типа некоторую анонимность автора как следствие того, что в этой культуре искусство теряет свою автономность, оказываясь в тесной связи с другими сферами общественной жизни (религией, культом, политикой, государственными церемониями и т.д.)?

Не случайно, ощутив острое чувство иных, невидимых миров, символисты заговорили о необходимости возвращения к эпохам истории искусства, когда искусство не было отделено от религии. Но когда тяга к сверхчувственному, ощущаемая в последующий период, особенно в ситуации коллективных экстатических состояний, начинает выражать сознание не только элиты, но и массы, идеациональный элемент из сферы эстетики и религии уходит, становясь выражением политической истории и характерных для нее массовых и революционных движений. Однако этот уход идеационального элемента из религии и эстетики в политику не был полным. Как уже отмечалось, политику в религию трансформирует сознание массы. Религия возникает в так называемых светских формах, определяя функционирование и политических, и эстетических ценностей. Таким образом, мы не можем утверждать, что массовая стихия стала выражением исключительно лишь переходных процессов, не имея отношения к функционированию элементов культуры идеационального типа. Поскольку культура идеационального типа исключает элитарное сознание, как и индиви-

дуализм, значит она ориентирована на творчество ценностей, имеющих коллективную природу. Основой возникновения, становления и утверждения этой культуры является стихия массовости, что для проведения аналогии между XX в. и средневековой культурой является решающим.

Получается, что даже если стихию массовости соотносить с культурой, мы не можем утверждать, что эта стихия с самого начала является культуре чуждой. Если культура XX в. берет курс на возрождение идеациональной ментальности, следовательно, вторжение в историю стихии массовости является необходимым основанием для ее утверждения. Задача исследователя разглядеть в негативных последствиях вторжения массы в историю позитивные моменты. Важно отдавать себе отчет в том, что столь беспрецедентные формы вторжения массы в историю, оказавшегося возможным к тому же с помощью средств массовой коммуникации, в ситуации распада культуры не могли представлять исключительно позитивными. Разглядеть позитивный смысл стихии массовости возможно лишь по прошествии какого-то времени. Активизация массы действительно соотносится с историей начавшейся вырождаться культуры чувственного типа. Следовательно, будучи по отношению к кино явлением репрезентативным, массовая публика не может рассматриваться исключительно как негативное по отношению к культуре явление.

Кино между ценностными ориентациями культуры чувственного и культуры идеационального типа

Поскольку мы подошли к выявлению отношений между кино и культурой идеационального типа, то как быть с тем, что с момента своего возникновения кино свою судьбу связывает прежде всего с культурой чувственного типа, ибо чувственность является синонимом визуальности. В самом деле, кино привлекает внимание к предметности, фактурности, натурности физического мира, не подразумевая, что под этими признаками скрываются сверхчувственные связи. С самого начала кино развивается как способ актуализации и социализации картины мира

типа личности, который Юнг называет экстравертом¹, т.е. типа личности, ориентированного на контакт с внешним миром, на постижение в этом мире существующих объективных связей вплоть до отказа приносить в интерпретацию этих связей какие-то присущие ему субъективные идеи и представления. Собственно, всю культуру чувственного типа можно представить как культуру, предназначение которой заключается в институционализации картины мира личности и ментальности экстравертивного типа. Этот экстравертивный тип мы называем типом мещанина-предпринимателя, проявившего себя в западном мире в культуре Нового времени. То обстоятельство, что в культуре этого периода огромное значение придается науке, тоже свидетельствует о том, что на первом месте для этой картины мира оказывается постижение объективных связей между явлениями, а не субъективные, глубинные смыслы, доминирующие в культурах, в которых имеет место институционализация картины мира, соответствующей личности интровертивного типа. Не будем излагать выстроенную нами типологию личности, соотносящуюся с русской культурой, в которой интроверт соответствует личности лиминального, а экстраверт — личности предпринимательского типа. Подробно связанный с типологией личности вопрос обсуждается в специальном исследовании².

Если культура чувственного типа предстает институционализацией картины мира экстраверта, то культура идеационального типа предстает средством институционализации картины мира интроверта. Естественно, что кино рождено прежде всего западным миром, где его возникновение было органично, ибо оно позволило актуализировать комплекс именно экстраверта³. Поскольку с этого глубинного импульса, точнее, с актуализации этого импульса кино началось, то соответственно оно стало выражать смысл культуры чувственного типа. Отныне его история разворачивается в контексте истории функционирования культуры чувственного типа. В этом контексте и следует искать функции, осуществляемые кино по отношению к культуре этого типа. Стремясь получить ответ на вопрос о функциях кино по отношению к той

¹ Юнг К. Психологические типы. СПб., М. 1995.

² Хренов Н., Соколов К. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность). СПб., 2001. С. 66.

³ Хренов Н. Эволюция экранных форм в контексте смены субкультур // Экранные искусства и литература. Телевизионный этап. М., 2000. С. 50.

или иной культуре, мы получаем ответ и по поводу функций кино по отношению к разным типам личности. Это обстоятельство позволяет соотносить типологии, принятые в социологии кино, не только с аудиторией кино и не только с реакциями этой аудитории на фильмы, как это по инерции происходит, но и с актуализированными картинами мира. Будучи актуализированной в фильме, такая индивидуальная картина мира оказывается уже институционализацией групповой, субкультурной, а то и вообще общекультурной картины мира. Так, актуализируя картину мира, соответствующую типу чувственной или экстравертивной личности, кино первых десятилетий соответствовало процессам вестернизации, ибо картина мира базового типа личности, соответствующего западной культуре на том этапе, когда культура чувственного типа достигла пика, на этом этапе истории становилась универсальной.

Не будем забывать, что кино не сопровождает всю историю культуры чувственного типа. Оно возникает в момент, когда эта культура склоняется к закату, что невольно рождает мысль о том, можно ли исчерпать смысл кино, соотнося его исключительно лишь с культурой чувственного типа. Обратим внимание на ту особенность, что кино входило в культуру, не будучи во всеоружии всех своих выразительных средств, данных сразу и навсегда. Все дело в том, что, возникнув на рубеже XIX—XX вв., кино затем проходит значительную эволюцию. Возникнув как исключительно визуальное средство, спустя несколько десятилетий оно утрачивает соотносимое исключительно с культурой чувственного типа качество, овладевая вербальной стихией. Это обернулось утратой завоеванных кино визуальных достоинств, что и было предметом дискуссий. Став вербальным средством, кино одновременно и отделилось от культуры чувственного типа и приблизилось к культуре идеационального типа, поскольку известно, что средневековая культура — преимущественно слуховая, т.е. вербальная. Но дело даже не в этом. Видимо, историю становления выразительных средств кино следует осмыслять в сопоставлении не столько с функционированием культуры чувственного типа, но прежде всего культуры идеационального типа.

Может быть, то, что Мертон называет латентными функциями, как раз и можно выявить из соотнесенности кино с культурой идеационального типа. Собственно, сама эта культура для исследователя продолжает оставаться загадкой. В еще большей степени оказывается неисследованной соотнесенность с этой культурой

кино. Хотя, пытаясь осмыслить стихию массовости в XX в., мы попытались показать, что эта стихия — основа для возникновения и становления культуры идеационального типа. Следующий немаловажный и уже отмеченный нами факт — сопровождающие кинематографическую коммуникацию коллективные экстатические состояния, способствующие сакральной вспышке в политической истории и соответственно выявлению в кино его ритуальных функций. Но ставя вопрос о социальных функциях кино, мы будем исходить не столько из массовости и ритуальности, сколько из определяющего и массовость, и ритуальность кино момента, а именно из того, что наиболее универсальная функция кино в XX в. (ибо функционирование кино в XXI в. может радикально измениться) соотносится с потребностью культуры идеационального типа, находящейся в ситуации становления. Такая постановка вопроса требует новых усилий по выделению и аргументации функций кино.

Поскольку культура идеационального типа — это, как мы договорились, культура, актуализирующая ментальный потенциал личности интровертивного типа, то, следовательно, в этом столетии наиболее важной функцией кино будет институционализация интровертивной ментальности или ментальности интровертивного типа. Иначе говоря, кино — это институционализация картины мира личности интровертивного типа. Проблема заключается лишь в том, чтобы определить, насколько универсальной предстанет соответствующая интровертивному типу личности картина мира. Но идет ли в данном случае речь лишь о субкультуре, т.е. о культуре идеационального типа, функционирующей в форме одной из субкультур, а не в форме универсальной культуры? Сорокин также исходит из положения, что каждому типу культуры соответствует специфический тип личности: «Применительно к разным типам культуры это означает, что носители идеациональной культуры и носители культуры чувственной отличаются друг от друга не только по своей ментальности (идеям, мнениям, убеждениям, верованиям, вкусам, нравственным и эстетическим установкам и т.д.), но и по своему поведению и типу личности»¹.

Из этого следует, что в идеациональной культуре можно обнаружить более высокий процент личностей идеационального типа. Чтобы стало более понятно выражение «тип личности, соответст-

¹ Сорокин П. Социальная и культурная динамика. С. 704.

вующий культуре идеационального типа», напомним, что иное его обозначение у Сорокина звучит как «аскетический тип личности». Тип личности, соответствующий культуре чувственного типа, будет гедонистом. Однако несмотря на соотнесенность типа культуры и типа личности нельзя все же утверждать, что в период «цветущей сложности» культуры идеационального типа чувственный тип личности совершенно исчезает, а в период «цветущей сложности» культуры чувственного типа исчезает тип идеациональной личности. Сорокин признает, что «даже в преимущественно идеациональные периоды чувственный тип не только не исчезает, но даже составляет большинство или столь же распространен, как и тип идеациональный»¹. Судя по всему, если речь идет о культуре идеационального типа, то в ее границах возникают некие группы или общности, в которых представители чувственного типа личности объединяются. Очевидно, что формы их объединения могут быть самыми разными. Например, это единство может представлять в форме эстетических реакций на те или иные произведения. Собственно, речь идет о реальности субкультуры, представители которой в границах культуры идеационального типа культивируют ценности чувственного типа. Хотя четкое проведение границы между чистыми типами — исключительно теоретическая операция, поскольку в реальности чаще всего можно наблюдать смешанные типы.

По сути дела, соотношение в XX в. между затухающей культурой чувственного типа, с одной стороны, и становящейся культурой идеационального типа — с другой, для исследователей социальных функций массовых видов искусства и прежде всего кино предстает соотношением между двумя картинками мира и соответственно между двумя общностями или субкультурами. В конечном счете это обстоятельство является определяющим и для выявления в структуре публики разных групп с несходными ценностными ориентациями и установками. Соотнося кино с культурой, которая в XX в. находится в весьма непростой ситуации, мы приближаемся к выявлению того, что во второй половине XX в. в границах социологии искусства будет обозначаться как типология публики, или к выявлению разных типов публики. Когда в конце 1960-х гг. Ю. Давыдов ставит вопрос об актуальности социологического изучения искусства, он начинает с выявления типов пуб-

¹ Сорокин П. Указ. соч. С. 712.

лики. Давыдов закрепил и отрефлексовал открытие массы, что явилось непривычной темой для отечественной гуманитарной рефлексии. Это открытие было необходимо для постановки вопроса об изучении массовой публики как специфического и самостоятельного феномена. По сути дела, публика, к изучению которой исследователь призывал и которая, по его мнению, является предметом социологии искусства (что, конечно же, неверно, но по тем временам такое представление было новаторским), и есть масса. «Пока искусство берется само по себе или даже в отношении к условиям, его породившим, оно еще не выступает в качестве социологического феномена — последним оно становится лишь в акте его восприятия публикой различными общественными слоями, группами и т.д.»¹.

Однако отрефлексировав открытие массы как неоднозначного явления, определяющего развертывание различных процессов в истории, Давыдов делает еще один важный для социологической рефлексии шаг — он призывает к построению типов публики. Сам исследователь пытается выделить и представить лишь некоторые типы, в частности весьма распространенный тип, для которого искусство предстает способом «бегства от реальности». С точки зрения сегодняшнего дня понятно, почему исследователя заинтересовал именно этот, весьма значительный в количественном отношении тип, ведь в эпоху оттепели он обращал на себя внимание не только своими количественными признаками, но и своей самостоятельностью по отношению к идеологии, с одной стороны, и по отношению к эстетике и художественной критике — с другой. Он уже не был предрасположен к тому, чтобы оценивать искусство по указке критика, исходящего из критериев эстетики эпохи социалистического реализма. Отстаивание им своей самостоятельности было явным признаком начавшегося распада системы и тех идеалов, которые искусством тиражировались. В этот период и имел место регресс к формам искусства, не имеющим отношения к идеологии и вообще картине мира, что тиражировалось с помощью кино. Эту ситуацию иллюстрирует бум авантюрных сюжетов, в чем некоторые исследователи пытались обнаружить рациональное зерно, уловить имевшую место в массовой рецепции реальность. Так, основываясь на исключительной посещаемости в отечественном прокате фильма «Есения», Н. Зоркая показала, что

¹ Давыдов Ю. Указ. соч. С. 18.

в данном случае речь идет не только о низком эстетическом уровне кинозрителей, но и о функционировании повторяющихся на всем протяжении истории искусства архетипических формул, представленных сказочными сюжетами¹.

Давыдов впервые на серьезном теоретическом уровне поставил проблему типологии публики в качестве одной из центральных проблем социологического изучения искусства, более того, она была соотнесена с типами творчества, что, к сожалению, своевременно не было прочитано и подхвачено другими исследователями, которые занимались исключительно публикой. Между тем Давыдовым был заявлен один из значимых тезисов рецептивной эстетики, а именно, возможность трансформации внетекстовых связей во внутритекстовые:

Таким образом, социальное отношение тех или иных категорий публики к искусству как бы «овнутряется» художником, а затем «объективируется» в произведении; происходит то, что мы могли бы назвать «проекцией» определенного типа социальной коммуникации по поводу искусства «внутри» процесса эстетического творчества, индивидуально совершаемого каждым художником. Поэтому определенные типы социального отношения к искусству не могут не оказаться в известном соответствии с определенными типами художественного творчества, фиксируемыми затем эстетической теорией в ее рассуждениях о природе и сущности искусства².

Однако несмотря на учет проявляющегося в художественной коммуникации рецептивного потенциала проблема ставилась, во-первых, вне исторической ситуации, которая в 1960-е гг. во многом определяла массовые предпочтения, а, во-вторых, вне развертывавшейся в это время в культуре трансформации. Абстрагируясь от проблематики культуры, исследователь 1960-х гг. не получал возможности выявления типов личности, соотносимых с ментальностью и культурой. К постановке этих вопросов мы приближаемся лишь сегодня. Применительно к ситуации 1960-х гг. следовало бы иметь в виду активизацию в эпоху оттепели экстравертивного типа личности. В то же время в этот период имела место новая вспышка идеациональности, что придавало этому десятилетию противоречивый характер и не позволяло социологу дать четкую интерпретацию ситуации.

¹ Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и воспроизведенное искусство. М., 1981. С. 101.

² Давыдов Ю. Указ. соч. С. 24.

В конечном счете в момент становления культуры идеационального типа преобладающим будет и идеациональный тип личности. Именно его установки определяют реакции публики на кино. Однако это не означает, что в границах культуры этого типа мы не будем сталкиваться со зрителями, представляющими тип чувственной личности. Поскольку переходный момент (а весь XX в. оказывается в переходе) приводит к актуализации разных типов, поскольку старая культура распадается, а новая находится в стадии становления, задача социолога — констатировать динамику количественного соотношения между разными типами личности. Это несходство представителей разных типов личности среди зрителей проявлялось и в реакциях на конкретные фильмы. Так мы приходим к обоснованию того, что при выявлении типов зрителя необходимо соотносить их с системой ценностных ориентаций, определяющей данный этап развития, а функции кино — не только с культурой в целом, но и с соответствующими ей типами личности.

Поскольку в XX в. культура идеационального типа лишь возникла, то, естественно, ее реальность началась с возникновения какой-то группы, в границах которой формировалась идеациональная ментальность и культивировались идеациональные элементы. Такая группа возникает явно не в границах кино, что естественно, поскольку появление кино понятно скорее в границах культуры чувственного типа. На рубеже XIX—XX вв. такая общность возникает в элитарных пластах культуры. Это символисты, от которых следует вести счет начинающей возрождаться культуры идеационального типа. Ощущаемый в поэтике символистов восторг от соприкосновения со сверхчувственным, отношение к явлениям физической реальности как к знакам иной, трансцендентной реальности, — все это свидетельствует о том, что рождается новая культура, а точнее, возрождается культура идеационального типа, которая в истории уже не раз имела место. Вытеснение символистов на периферию эстетического сознания не представляло барьером для становления культуры идеационального типа. Столь значимый для элитарной общности символистов порыв к сверхчувственному перекинулся в массовые слои.

Но распространение порыва к сверхчувственному в массовой среде привело к колоссальному напряжению в становлении кино как искусства, а точнее, к конфликту ценностей, ставшему для кино внутренним конфликтом. Функционируя как порождение

культуры чувственного типа, кино в то же время начинает культивировать в себе идеациональные ценности, что не удивительно, поскольку оно развивается на основе массовости, становясь способом сакрализации политических ценностей. Иначе говоря, продолжая функционировать как орудие культуры чувственного типа, оно одновременно попадает в орбиту становящейся культуры идеационального типа, нагружая его специфическими функциями. Если, как мы уже говорили, идеациональная культура первоначально рождается как маргинальная субкультура, объединяющая представителей аскетического и интровертного типа, то для распространения соответствующих ей ценностей она нуждается в специфических средствах. Таким средством может оказаться кино, способное ценности маргинальной субкультуры сделать достоянием массы. Поэтому историк кино должен показать, как ориентирующаяся на ценности идеационального типа маргинальная субкультура, опираясь на кино и соответственно на тип художника-идеационалиста, оказывается способной тиражировать соответствующие ей идеалы и превращать их в универсальные. Иначе говоря, необходимо показать, как с помощью кино субкультурные ценности или ценности субкультуры идеационального типа становятся универсальными. Именно это и произошло в истории кино в первой половине XX в. в России. Это не означает, что кино оказалось способным разнообразие типов личности превратить в единый идеациональный тип личности. Это лишь означает, что с его помощью ценности маргинальной субкультуры, объединяющей представителей идеационального типа, превращаются в ценности культуры в целом. Что касается представителей чувственного типа личности, то о себе они напоминают в новый переходный период, когда культура предстает в своих экстравертивных формах и оказывается готовой к активной ассимиляции ценностей других культур.

В реальности этот конфликт ценностей предстает конфликтом между чувственной и идеациональной ментальностями. Поэтому невозможно говорить о единой рецепции кино, ибо среди посещающих кинотеатры оказываются носители культуры обоих типов. Граница между этими двумя аудиториями кино возникает в силу столкновения в самой культуре разных ценностных ориентаций. Из этой логики столкновения культур в отношении к кино неизбежно вытекает оппозиция между элитой, культивирующей ценности рождающейся и становящейся культуры идеационального

типа, и массой, остающейся во власти ценностей чувственного типа. Однако как бы эта схема ни была удобна, она все же неспособна объяснить морфологию публики, во всяком случае публики, какой она была в истории отечественного кино. Здесь мы снова приближаемся к несходству разных типов ментальности и разных типов культуры.

Все дело в том, что в русской культуре на рубеже XIX–XX вв. элита (даже если под ней подразумевать символистов) — не единственная среда, в которой актуализировалась тяга к сверхъестественному. В отечественной культуре такое тяготение характерно не столько для элитарных, сколько для массовых слоев. В данном случае элита не представляла авангардом, к уровню которого должна подтягиваться масса. Скорее с помощью искусства элита выводит в сознание содержание коллективного бессознательного. Едва ли можно утверждать, что последующая вспышка сакральности в ее массовых формах берет начало в субкультуре символистов. Скорее катастрофическая история разрушила характерные для культуры чувственного типа способы организации и коллективное бессознательное с его тяготением к сверхчувственному трансформировалось в общественное сознание, даже в идеологию. Из массы этот импульс выходит, в массы он и попадает. Все это свидетельствует о том, что в случае с Россией мы имеем особый тип ментальности, соответствующий культуре смешанного типа, в которой чувственные элементы сосуществуют с идеациональными. Поэтому на всех проявлениях личности чувственного типа лежит печать идеациональных ценностей, в том числе и на проявлениях, имеющих отношение к политике.

Поскольку всякую культуру, в том числе и русскую, представляет не один тип, то публика, имеющая место в культуре идеационального типа, разделяется на индивидов, предрасположенных к интровертным и экстравертным ценностям. Культура, развивающаяся под знаком идеациональной ментальности, заинтересована в институционализации картины мира интроверта, а не экстраверта. Такая ее заинтересованность определяет картину мира, воссоздаваемую в кинематографических формах. Эта картина мира должна соответствовать культуре идеационального типа. Это не означает, что среди кинозрителей отсутствуют экстраверты. Речь идет о том, что культура идеационального типа стимулирует расширение общности публики, состоящей из интровертов. Данная особенность объясняется и необходимостью в институционализации

картины мира, соответствующей культуре идеационального типа, что соотносится с особенностями XX в. и ментальностью, свойственной русской культуре вообще, в которой идеациональный элемент никогда не исчезал. В случае с русской культурой мы имеем дело с преимущественным культивированием ценностей интровертивного типа. Однако сказанное не означает, что время от времени в истории этой культуры не происходит бунт против давления идеациональных ценностей и стремление освободиться из-под их бремени. Это проявляется в следующих друг за другом волнах вестернизации кино. Ведь в чем еще проявляется экстравертированность, как не в активной ассимиляции элементов других культур. Поэтому логика истории кино, в которой прослеживаются постоянно вспыхивающие процессы вестернизации, означает нечто большее, требуя углубленной интерпретации. Волны вестернизации — лишь внешнее проявление разворачивающихся глубинных процессов кинематографической жизни, причем процессов циклического характера. Они соотносимы с личностными флуктуациями или колебаниями в истории кино.

Соотнесенность кино с культурой, диктующей осуществление кино специфических функций, делает уязвимым сведение социологического и социально-психологического подходов исключительно к изучению публики, что заявлено Давыдовым. Институционализация в визуальных, т.е. кинематографических, формах картины мира, соответствующей тому или иному типу личности, — это проблема не только аудитории искусства, но и типов художника, как, впрочем, и типов творчества. Соотнесенность кино с культурой требует комплексного изучения кино, включения в поле зрения социального психолога проблематики, связанной как с массовой рецепцией, так и с психологией творчества. В зависимости от того, с какой культурой мы имеем дело, находится и система эстетических представлений художника.

Как известно, в истории искусства наиболее авторитетными и альтернативными являются две системы — система мимезиса, или подражания, т.е. воссоздания в искусстве явлений в их чувственных формах, и система эйдосов, или первообразов, т.е. воспроизведения вечных образов¹. Первая эстетическая система в большей степени соответствует экстраверту, для которого важно постиже-

¹ Панофский Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.

ние объективных связей между явлениями, а вторая — интроверту, которого в меньшей степени интересует видимый мир и в большей степени субъективные образы, соотносимые не столько с чувственными явлениями, сколько с первичными образами, в соответствии с которыми чувственные явления постигаются. Казалось бы, какое отношение эти две альтернативные системы ценностей имеют к истории кино. Видимо, все же решающее. Эти две системы ценностей во многом определяют отношения между западным и отечественным кино. Так, соотносимое с культурой чувственного типа, какой предстает западная культура, западное кино воспроизводит несколько иную ментальность и иную систему ценностей, нежели отечественное кино, которое функционирует как способ институционализации картины мира интроверта. Для последнего воспроизводимый на экране мир соотносим скорее с утопией, нежели с реальной историей. Скажем, какое отношение имеет фильм И. Пырьева «Кубанские казаки» к реальной жизни? Однако это не мешает ему и до сих пор продолжать оставаться одним из самых популярных отечественных фильмов. Проводя разницу между западной и отечественной культурой, мы отдаем себе отчет в том, что бывают исключения. Среди значительных западных режиссеров мы обнаруживаем и режиссеров, ориентирующихся на идеациональные ценности (например, И. Бергмана), и среди отечественных режиссеров можно обнаружить режиссеров, ориентирующихся на чувственные ценности. Но именно поэтому мы постоянно сталкиваемся с противоречиями в прокате. Проблема заключается не в том, что в культуре каждого типа имеют место представители всех существующих типов личности, а в том, что какой-то из этих типов для той или иной культуры является базовым, т.е. доминирующим.

Когда мы будем иметь возможность это фиксировать, мы обнаружим, что культура, в которой базовым будет экстраверт или интроверт, по сути дела предстает институционализацией, соответствующей этому типу личности картины мира. Следовательно, значимость других типов личности в этой культуре окажется проблемой на тех этапах истории, когда культура того или иного типа вступает в эпоху кризиса и распада. Тогда-то и активизируются другие типы и соответствующие им субкультуры, стремящиеся к социализации соответствующих им картин мира, в том числе и в кинематографических формах. В этом случае институционализация индивидуальных картин мира в эстетических формах переста-

ет быть проблемой лишь психологии, становясь социально-психологической проблемой. То, что отечественное кино предстает институционализацией картины мира личности интровертного типа, исследователями было отмечено, правда, не исследователями кино. На наш взгляд, историческая психология, вне которой контакт художника с аудиторией с 1920-х гг. трудно понять, превосходно проанализирована В. Паперным¹. По сути дела, не пользуясь сорокинской терминологией и не ставя своей задачей показать становление и функционирование с рубежа 1920—1930-х гг. культуры идеационального типа, Паперный продемонстрировал нарастание в отечественной культуре идеационального элемента, начавшегося с преодоления взрыва чувственности и соответственно инверсионного взрыва. Прежде всего, и это следует поставить в заслугу Паперному, его исследование посвящено архитектуре сталинской эпохи. Однако замысел реализуется так, что речь идет о характеристике культуры в целом, динамика которой определяет все происходящие в архитектуре изменения.

Предметом исследования Паперного предстает уже упоминаемая ранее культура Два, представляющая, если уже иметь в виду предлагаемую нами терминологию, сакральную вспышку, носящую массовый характер. Во многом эта вспышка оказывается психологической базой возведения государственности в ее сталинских формах и создания архаического ореола власти и ее основного носителя. По мнению Паперного, в концентрированной форме культура Два проявилась в архитектуре, использовавшей властью для актуализации своих идей и ради внушения этих идей массе. Однако в этом смысле кино не уступает архитектуре и оказывается таким же эффективным средством создания организованной массы, как и архитектура. Но самое интересное — это противопоставление культуры Два культуре Один. Если последняя явилась актуализацией картины мира, соответствующей типу личности, ориентированному на передвижение, странствование, путешествие, вообще обновление и открытость всему, что в мире существует (а собственно, именно это и определяет установки типа экстраверта), то культура Два исключает инновации и передвижения по всему миру, возможные контакты с другими культурами.

Она основывается на существовании некоего центра или, если использовать применяемую при изучении архаических культур

¹ Паперный В. Культура. Два. М., 1966.

терминологию, сакрального центра. С этой точки зрения значимостью может обладать лишь явление мира, соотносимое с таким центром. Привлекательности явлений как таковых не существует. Они привлекают лишь в том случае, если наделяются соотносимыми с сакральным центром значениями. Но такой сакральный центр соотносится с местом пребывания власти и ее носителями. Пространственное строение культуры Два способствует формированию чувства общности или, в поршневатской терминологии, чувства «мы», которое существует лишь в оппозиции к «они», т.е. ко всему остальному миру, воспринимаемому критически. В сакральности пространства культуры Два возрождается пространственный архетип средневековой, да и не только средневековой, а всех разновидностей архаической культуры. Собственно, в соответствии с культурой Два противопоставление «мы» и «они» предстает противопоставлением России и воспринимаемого негативно и ассоциируемого со злом Запада. Естественно, что поскольку речь идет о закрытой культуре, то именно в этом и проявляется интровертированность культуры Два. Всякие контакты с культурой Запада исключаются и возможны лишь в форме обряда перехода или в ритуальных, т.е. государственных, формах. Всякие контакты частных граждан с Западом исключаются или жестоко пресекаются.

Естественно, что цензура следит за поступающими из-за рубежа фильмами. Если некоторые из них в Россию все же проникают, то в соответствии с идеологическими установками в них делаются купюры. Иначе говоря, в этих условиях вестернизация как показатель открытости культуры невозможна. Это и есть установки культуры интровертированного типа, институционализированные на государственном уровне. Именно поэтому в культуре Два были так озабочены проблемой границ, что обыгрывалось в многочисленных фильмах о пограничниках, шпионах и диверсантах. Естественно, что в культуре Два сакрализуется не только пространство, но и время. Процесс сакрализации разворачивается как выход за пределы исторического времени во время вечности или мифа, что получает выражение, например, в возведении мавзолея. Время уже не течет, а останавливается. В восприятии времени многое определяет отношение к первому представителю власти. Однако это отношение вплетено в разворачивающуюся в политической истории этого периода на уровне коллективного бессознательного целую драматургию. Пытаясь основываться на идеях Фрейда, чтобы осмыслить харизму вождя, Московичи не случайно обращаются

к образам Ленина и Сталина. Тот и другой политический деятель воспринимаются в духе архаического сознания, т.е. на них проецируется образ первопредка.

Однако в восприятии того и другого вождя имеется разница. Чтобы это понять, необходимо иметь представление о психологии масс. Эту последнюю сопровождает вечный сюжет, в соответствии с которым мятежный лидер пытается увлечь массу какой-то новой идеей. Несмотря на единомышленников-маргиналов, масса все же отвергает вождя, что может означать и его уничтожение. Тем не менее проходит время, и идеи уничтоженного вождя начинают распространяться в массе. Это готовит почву для появления нового пророка или вождя, в образе которого возрождается умерший и отвергнутый массой вождь. Испытывая комплекс вины, масса объединяется вокруг нового пророка, подчиняясь вводимым им запретам. Так возникает монолитное единство общности, способное противостоять вызовам истории. Собственно, эту сопровождающую психологию масс вневременную формулу Московичи прилагает к политической истории России и с ее помощью пытается понять отношение массы к Ленину и Сталину. Конечно, идея бальзамирования вождя чужда марксизму, но она не чужда психологии масс.

Хороший политический ход — использовать мертвого против живых, подчинить восхищению человеком уважение к его миссии и, в конце концов, повернуть восхищение в свою пользу. Вот Ленин на катафалке, завернутый в саван своей легенды, и его место свободно. Множество соратников вступило в борьбу, из них Троцкий наиболее авторитетен, а Бухарин наиболее вероятен. Но лишь один имел волю в сердце победить любой ценой — Сталин. В дальнейшем он их устраняет, одного за другим, и становится героем неблагодарной борьбы против врагов, которых он создал в глазах покоренного народа. Таким образом, мавзолей Ленина приобретает свое истинное предназначение: служить трамплином и пьедесталом. Толпа, которая совершает паломничество, чтобы поклониться мертвому богу, простирается у ног живого и грозного вождя¹.

То, что разворачивается в политической истории, получает отражение на экране. Правда, далеко не все. Экран, как и идеология, происходящее в историческом времени упаковывает в извечные, архетипические формулы коллективного бессознательного. Чаще всего на экране появляются вожди.

¹ *Московичи С.* Век толп. Исторический трактат по психологии масс. С. 415.

Любопытно поставить вопрос о функции кино в культуре Два. Этот вопрос не обходит и Паперный, касаясь статуса кинотеатра в городском пространстве. Если в 1920-е гг. кинозал — всего лишь составной элемент клуба или дворца культуры и в этом своем качестве он не способен конкурировать с театром, то в культуре Два его статус повышается в силу того, что он способен демонстрировать внушительную вместимость и, следовательно, оказывается средством организации массы. Кинотеатр может конкурировать уже с самыми престижными в столице театрами, т.е. оказываться в наиболее сакральном пространстве. Так, Большой академический кинотеатр должен строиться напротив Большого театра и призван последний архитектурно подчинить себе. В этом соперничестве немаловажно и то, что кинотеатр превосходит театр размерами. Если в Большом театре 2000 мест, то в Большом кинотеатре предполагалось 4000 мест. Чтобы понять новое отношение к кинотеатру, важно отдавать отчет в посещении кинотеатра как ритуала («...Прогулки зрителя по фойе в ожидании начала сеанса кажутся авторам ничуть не менее ярким зрелищем, чем происходящее на экране, — им отведено больше места, им уделено больше архитектурного внимания, чем зрительному залу»¹). Такое внимание к поведению массы в пространстве кинотеатра означает, что власть разгадала секрет массовой коммуникации в секуляризованном пространстве. Что же тогда говорить об эстетике происходящего на экране, постигаемого в соответствии с архаическими формулами. Тут явно доминирует мимезис как соответствующая культуре чувственного типа эстетическая система. Эта эстетика первообразов — следствие закреплённой в архитектуре кинотеатра коммуникации — не индивидуальной, а массовой, что подчеркивает и Паперный:

Попутно заметим, что в проектах Большого академического кинотеатра отчетливо проявилась свойственная культуре Два иерархия коллективного-индивидуального. На экране показывают теперь не пролеткультовские массы, а индивидуальности (Ивана Грозного, Петра Великого), смотреть же на них должен четырехтысячный коллектив. Иногда, впрочем, этот коллектив достигает даже двадцати тысяч человек, как, например, при коллективных просмотрах кинофильмов в большом зале Дворца Советов².

¹ Паперный В. Указ. соч. С. 266.

² Там же.

В этих своих формах кино становится полем применения манипулятивной эстетики или эстетики суггестивного воздействия, активизирующейся в силу возрождения соотносимой с трансформациями массового сознания архаики. Однако очевидно, что кино этого периода воспроизводит картину мира личности интровертивного типа, воспринимающей и оценивающей мир исходя не из объективных связей, а из первообразов. История кино может быть представлена цепью флуктуаций, в основе которой оказывается чередование ценностных ориентаций личности интровертивного или экстравертивного типа. Однако в том-то и дело, что такие флуктуации не только затрагивают перегруппировку между типами личности, но и выражают изменения в ценностной ориентации культуры, т.е. ориентацию культуры то на открытость и активную ассимиляцию опыта других культур, в частности, западной, то на изоляционизм, способствующий гипертрофированному развитию утопического сознания, как это имеет место в XX в. Кстати, соответствующий ориентации социализма утопизм соотносится с культурой идеационального типа, являясь свидетельством ее разветвления в XX в.

Очередную волну вестернизации Россия переживает и на рубеже XX—XXI вв. Что такое вестернизация кино, как не бунт отечественного экстраверта против доминирующей в искусстве и соответствующей интроверту картины мира. Очевидно, что тиражируемая западным кино картина мира больше соответствует экстраверту. Здесь он — базовый тип личности, представительный для западной культуры, развивавшийся до последнего времени как культура чистого или чувственного типа. Поэтому вестернизация отечественного кино происходит как временное освобождение отечественного экстраверта и выход его за пределы культуры, в которой он существует, но которая не во всем соответствует его природе. Существовая в этой культуре, тип экстраверта не теряет надежду социализировать свойственную ему картину мира. Хотя, как свидетельствует отечественная история, в полной мере этого никогда не происходит¹. В этом и заключается отличительная черта русской культуры. Кстати, она весьма конструктивна, поскольку свидетельствует о действии в этой культуре механизмов контрсуггестии. Если в культуре доминируют массовые механизмы и отсутствуют

¹ Хренов Н. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации // Кино: реалии и вызовы глобализации. М., 2002. Гл. 2.

резкое разделение общества на творческое меньшинство и нетворческое большинство, то на этой почве имеет место гипертрофированное действие суггестии, способное, как доказывает Поршнев, привести к катастрофе. Однако наличие экстравертов в культуре идеационального типа представляет барьер для распространения суггестии и ее разрушительного действия.

Наличие экстравертивной субкультуры создает основу для действия контрсуггестии. Во многом этот социально-психологический механизм объясняет инверсионную, т.е. разрушительную, логику функционирования русской культуры¹. Ее смысл заключается в том, что культивируемые в ней какое-то время ценности неожиданно отвергаются и она начинает развиваться в принципиально новом направлении, т.е. с чистого листа. Но если учесть, что в отечественной культуре экстравертивная субкультура, оказываясь открытой для ассимиляции западного опыта, все же никогда не достигает доминантного положения, то культура в целом, несмотря на действие принципа инверсии, постоянно возвращается к своей исходной точке, т.е. к актуализации картины мира, соответствующей базовому для русской культуры типу. Все же действие этого общекультурного механизма оказывает значительное воздействие на расслоение кинопублики, на ее постоянную перегруппировку, на ее функционирование то в интегративных, то в дифференцированных формах. Поэтому зафиксированное нами на начальных этапах функционирования кино состояние массовости никогда не бывает постоянным. В силу этого необходимы исследования, способные объяснить процессы дробления аудитории как некоего целого на отличающиеся по своим ориентациям на кино группы. Однако при этом не будем терять из виду, что в основе таких колебаний, или флуктуаций публики оказываются флуктуации общекультурные.

Эти флуктуации затрагивают перегруппировку не только в киноаудитории, но и в морфологии воссоздаваемой кино картины мира. В качестве примера можно сослаться на картину мира, которая институционализируется в кино оттепели, или картину мира шестидесятников. Обнаруживая в этой картине мира новый порыв к сверхчувственным, трансцендентным ценностям, мы не можем не отметить, что с рубежа 1950—1960-х гг. для кинематографии-

¹ Ахиезер А. Россия: критика исторического опыта (социокультурная динамика России). Новосибирск, 1997; Давыдов А. «Духовной жаждою томим». А.С. Пушкин и становление «срединной культуры» в России. М., 1999.

ческой картины мира становится характерной некоторая открытость, что свидетельствует об активизации личности экстравертивного типа. В самом деле, когда появились фильмы вроде «Я шагаю по Москве» или «Человек идет за солнцем», стало очевидно, что мир в них представлен по-новому. Следя за поступками героев этих фильмов, зритель словно широко распахивал окна и начинал видеть то, чего он никогда не замечал и от чего его успел отучить воспроизводивший систему первообразов экран. Не случайно эта новая волна в отечественном кино была замечена и по достоинству оценена на Западе, ибо в новой картине мира многое определяли характерные для западной культуры экстравертивные ориентации. Естественно, что между кино разных культур в этот период возникли точки соприкосновения.

История кино между линейными и циклическими процессами функционирования культуры

После суждений и заключений общего характера нам осталось уточнить принцип развития, лежащий в основе истории как самого кино, так и его массовой рецепции. С самого начала необходимо отказаться от возможности проследить в этом развитии линейную логику. Поскольку речь идет о переходном состоянии, то мы постоянно можем наблюдать мутации, разрывы и тот самый принцип инверсии, в соответствии с которым культура исходит то из одних, то из других ценностей. Будем исходить из того, что кино возникает в ситуации пика культуры чувственного типа, о чем свидетельствует то обстоятельство, что приближающийся распад Российской империи способствовал активизации личности экстравертивного типа. Это подтверждает и характер развития в последних десятилетиях XIX в. отечественного капитализма. Тип делового человека, который в эту эпоху лидирует, — это тип мещанина-предпринимателя, экстраверта¹, который способствует открытости культуры и активной ассимиляции западных ценностей. Установкам личности экстравертивного типа соответствует и функционирование раннего кино, в котором также утвер-

¹ Хренов Н. Мещанско-предпринимательская картина мира в русской культуре // Мир психологии. 1996. № 4.

ждает себя тип предпринимателя, то специализирующийся на производстве кино, то занимающийся прокатом. Если определить тип личности предпринимателя исходя из его ориентации на выгоду и пользу, что в его контактах с окружающим миром преобладает, то на кино он смотрит весьма утилитарно, т.е. сквозь призму рынка.

Можно утверждать, что русское кино и возникает в атмосфере вестернизации, и само становится механизмом ее расширения. Естественно, все эти особенности включают кино в ценностные ориентации чувственной культуры. Хотя в культуре чувственного типа этого времени существуют не только типы личности идеационального типа, но и объединяющие эти типы личности субкультуры, к кино это пока не имеет отношения. Оно устанавливает связи лишь с маргиналами в их массовой форме, т.е. с людьми, оторвавшимися от своих фольклорно-этнических культур и составляющими в городах массовидные образования, что и свидетельствует о переходных процессах. Собственно, весь ранний период в истории кино отмечен печатью культуры чувственного типа. Ситуация будет более ясной, если учесть, что культура этого типа стремится к тотальной визуализации, которая в концентрированном виде предстанет в кино, хотя начальные этапы этой визуализации, связанные со второй половиной XIX в., будут представлены фотографией.

Сорокин полагает, что развитие фотографии и кино развертывалось в направлении продолжения тенденции импрессионизма как высшей точки развития визуального стиля.

Художник-импрессионист ставит своей целью быть «беспристрастным», как фотокамера, которая «щелкает» все, что попало. Как и фотограф, он стремится дать «снимок» ускользающей визуальной наружности объектов. И совсем не случайно, что импрессионизм развивается параллельно и в связи с развитием фотографии: и тот и другая были порождены одними и теми же глубинными процессами, связанными с концентрацией внимания главным образом на визуальной стороне мира, на его «наружности», его «видимой иллюзии» — более того, на видимой стороне преходящего мгновения, не идя «глубже» в то, что лежит за пределами визуального аспекта, за пределами мира ощущений. Во всех этих отношениях принцип становления и визуалистского взгляда на мир достиг в импрессионизме своей высшей точки. Дальше идти этим путем уже невозможно. Даже фотография и даже кино, которое тоже возникло в конце XIX в., что опять-таки было совсем не случайно, — даже они едва ли могут зайти на пути развития визуализма так далеко, как зашел импрессионизм¹.

¹ Сорокин П. Социальная и культурная динамика. С. 161.

Когда мы говорили о рецепции в раннем кино, мы отмечали культивирование авантюрных сюжетов, находивших свое выражение в серийных выпусках походов сыщика Пинкертона, что предстает значимой чертой вестернизации, поскольку авантурный сюжет в его чистой форме — порождение западной культуры. Появляясь в русской культуре, он обрастает всякого рода психологическими мотивировками, позволяющими улавливать связь между кино и отечественной ментальностью. Кроме того, что бум авантюрных сюжетов соответствует вестернизации, он еще выражает и сознание экстравертивного типа личности, статус которого в культуре, где идеациональный элемент остается весьма значимым, повышается в связи с активизацией этого типа вообще. Можно предположить, что бум авантюрных сюжетов соответствует ориентациям культуры чувственного типа, достигшей в своем развитии пика.

Отмеченные тенденции соответствуют первой фазе большого цикла в истории кино и культуры в целом. Важно здесь то, что, достигнув в своем развитии пика, культура чувственного типа начинает угасать. Искусство обособляется от других определяющих его функционирование сфер, в частности социальной и религиозной. Но освобождаясь от них, оно возвращается к истокам, т.е. к авантюре или приключению ради самого приключения, приключению как самоцели. В таком случае возникает новая проблема — открытие массовой публики, вкусы и установки которой выпадают из привычных эстетических представлений. Они требуют изучения в границах уже не эстетики, а психологии масс. В распадающемся обществе масса начинает функционировать по свойственным лишь ей законам. Активизируясь, она стимулирует особый пласт культуры, который позднее назовут массовой культурой. Так, эстетика сталкивается с тем, что в рецепции фильмов внутритекстовые связи оказываются менее важными, чем внетекстовые, т.е. связи, привносимые в фильмы массовой публикой.

Какие же этапы в истории кино можно выделить, если его рассматривать в контексте становления новой культуры? Ставя этот вопрос, мы не можем не указать на любопытную методологию, предложенную М. Эпштейном, попытавшимся выявить принцип циклизма в развитии литературы¹. Литература XX в. проходит цикл, состоящий из четырех фаз: социальной, моральной, религи-

¹ Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. С. 153.

озной и эстетической. Собственно, цикл, который проходит в XX в. литература, у Эпштейна включается в больший период истории. Получается, что цикл, развернувшийся в XX в., зеркально повторяет цикл, имевший место в XIX в., а этот последний в свою очередь повторяет циклическую логику XVIII в. Так, в XVIII в. социальная фаза в литературе ознаменована классицизмом и представлена сатирами Кантемира, одами Ломоносова, комедиями Фонвизина, революционными проповедями Радищева. Названные авторы служат делу государства, благу отечества, воспитанию достойных сыновей. Со временем в литературе XVIII в. происходит переход от социальной фазы к моральной, которая оформляется в сентиментализм, подрывающий господство социальных норм и критериев и ставящий в центр внимания отдельную личность. Третья фаза — религиозная — приобщает личность к сверхчувственным ценностям, что выражает, например, поэзия В. Жуковского. Цикл заканчивается четвертой — эстетической фазой. Искусство обрывает связи с другими сферами и сосредоточивается на самом себе, что предстает, например, в феномене Пушкина. Художественность становится самоцелью.

Составляющий реальность XIX в. новый цикл начинается снова с культа социальности, гражданского служения, отрицания предыдущих фаз — романтической и эстетической. Искусство возвращается к исходной точке предшествующего цикла. Свое выражение эта первая фаза находит в так называемой натуральной школе. Однако в творчестве Толстого и Достоевского социальная функция искусства отступает перед морально-психологическими установками. Сентиментальная фаза первого цикла возрождается во втором цикле. Однако у Достоевского, а также Тютчева совершается переход на третью — религиозную фазу, что получит окончательное оформление в творчестве В. Соловьева и, в частности, в символизме. Этот цикл заканчивается эстетической фазой. Искусство отходит от религии, возвращаясь к себе, к самоценности художественного образа, что подчеркивается русской «формальной» школой.

Что касается третьего цикла в развитии литературы, то, как показывает Эпштейн, он развертывается уже в XX в. Литература этого столетия, как и предыдущих, начинается с постановки социальных задач и провозглашения социального заказа. Как и в предыдущих циклах, первая фаза беспощадна к заключительным фазам предыдущего цикла, в частности к особенностям искусства, раз-

вивающегося в этих циклах, связанного с индивидуализмом и эстетизмом.

Согласно Эпштейну, в XX в. социальная фаза в истории литературы существует на протяжении всей его первой половины. Начавшаяся с середины 1950-х гг. оттепель соответствует тому, что в предшествующей истории называли сентиментализмом. В центре внимания оказывается личность и вытекающие из этого нравственные ценности. Однако, как и раньше, моральная фаза перерастает в религиозно-метафизическую, которая в XX в. начинается с солженицынского «Матренина двора» и предстает в так называемой деревенской прозе. Ощущается интерес к традиции, к национальным и этническим корням, к архетипам культуры. В кино выразителем этой традиции стал В. Шукшин. Затем, как это характерно и для предыдущих циклов, литература вступает в эстетическую фазу, которую репрезентирует постмодернизм. Произведения, соответствующие этой фазе, отрицают какое-либо отношение к реальности, ставя акцент на игре с формами предшествующего искусства, что обычно называют «интертекстом». В кино эта тенденция получила выражение в фильмах С. Соловьева.

Несмотря на верно уловленные нюансы данная циклическая логика воспринимается все же матрицей, в которую не укладываются многие явления XX в. Видимо, искусственность здесь возникает в силу того, что XX в. загоняется в рамки, в которых он лишается исключительности и представляется лишь конкретизацией действующей в предшествующих столетиях повторяющейся модели. Для иллюстрации идеи циклизма это представляется верным, но для постижения исключительной реальности XX в. вряд ли подходит. Как быть, например, с тем, что в этом столетии получает развитие культура идеационального типа? Ее элементы можно обнаружить и в предшествующие столетия, но все же в них определяющей логикой истории было утверждение культуры чувственного типа. Конечно, фиксируя эпоху, для которой характерна исключительно социальная предназначенность литературы, Эпштейн обнаружил значимый признак одной из фаз в истории культуры XX в. в целом, хотя на характеристику культуры вообще он и не претендовал. Согласно Эпштейну, для этой культуры характерно утверждение социальных ценностей не в их индивидуальных, а в коллективных формах вплоть до самоустранения самого творца, или автора. Выражением этой тенденции явилась, например, пуб-

ликация одной из поэм В. Маяковского анонимно, что характеризует некоторые тенденции искусства 1920-х гг., но в еще большей степени искусства последующих десятилетий, включенного в то, что Паперный называет культурой Два, которая отрицает идею авторства в принципе¹. Если в этот период автор и возможен, то он предстает в образе демиурга или политического деятеля, вождя, носителя сакральной власти. На всем происходящем в это время в искусстве должна лежать печать харизмы, т.е. во всем, в том числе и в искусстве, предполагается авторство харизматического лидера. (Выше мы уже отмечали эту особенность, представляя компенсаторный этап в циклической истории XX в.) Без этой сакральной фигуры не могло произойти ни одно значимое событие, в том числе и в искусстве. «У текстов культуры Два (устных и письменных) нет никаких авторов, эти тексты даны заранее, а так называемые авторы должны потом к этой данности идти»².

Дело также и в том, что истина дана лишь одному автору, т.е. вождю. Что касается остальных, то они ею не владеют, они ее не творят в совместном диалоге, а лишь в готовом виде тиражируют ту, что спускается сверху, выходит из уст вождя.

Индивидуальность в культуре Два позволена совсем не каждому, она распределена иерархически. На самом вершине находится человек, он живой, индивидуальный, он имеет имя, он обладает словом — в том смысле, что обладает эзотерическим знанием правильных слов. Внизу находятся коллективы безымянных, безличных, немых механизмов. Идея авторства в этой системе места нет, поскольку даже человек, стоящий на вершине пирамиды, автором не является, ему всего лишь дано знание³.

Собственно, на протяжении нескольких десятилетий эта анонимность творцов — производная от сакрализации общественных явлений, в том числе и творчества. Винить за это никого нельзя, ведь речь идет о стихийном выбросе архаической психологии как выражении взрыва массовости в XX в. С этой точки зрения даже харизма главного Автора-вождя является производной от массы.

Логика, которую предлагаем мы, не совпадает с методологией Эпштейна, хотя очевидно, что фиксируемая Эпштейном религиозно-метафизическая фаза в разворачивании цикла соотносится и с

¹ Паперный В. Указ. соч. С. 247.

² Там же.

³ Там же. С. 249.

фиксируемыми нами процессами. Однако наше несогласие с Эпштейном заключается скорее в том, что для нас неприемлема постановка вопроса о соотносительности цикла со столетием. Фиксируемые нами процессы выходят за границы одного столетия. Кроме того, мы не считаем, что XX в. повторяет логику предыдущих столетий. Такого повторения быть не может потому, что это столетие является исключительным, ибо оно совпадает с переходом такой значимости, которую отыскать в предшествующих столетиях невозможно. Прошлый век сопоставим скорее с XVII, нежели с XVIII или XIX в. Так, начало XX в. совпадает с эскалацией массовых жанров и видов в художественной жизни, что и проявляется в буме авантюристичности. Но последняя по отношению к социальным функциям и вообще к какой-либо социальности нейтральна. Это развлечение ради развлечения. Такое культивирование авантюристичности скорее отражает, с одной стороны, кризис культуры чувственного типа, а с другой — реальность переходного времени. Зафиксировать это состояние важно, поскольку ситуация время от времени будет воспроизводиться. Соответственно это состояние будет точкой отправления для социальной психологии искусства, ибо как искусство воспринимается массой чистым развлечением, так и воспринимающие развлечение предстают чистой публикой, для которой единственной реальностью будет авантюра бесотносительно к каким-либо значимым социальным идеалам.

Представляется, что для выявления логики функционирования искусства предлагаемая нами методология будет более эффективной, ведь в ней получает осмысление не только логика развития какой-то одной сферы (в частности, литературы), как это имеет место у Эпштейна. Речь идет о функционировании культуры в целом, которое в конечном счете является определяющим для функционирования отдельных социальных институтов. Поэтому происшедший в первых десятилетиях XX в. взрыв связан с возникновением в границах распадающейся культуры чувственного типа культуры иного типа. Этот взрыв прежде всего затрагивает культуру в целом. Но первоначально он все же соотносится с массой, у которой рождается потребность в наделении некоторых явлений сакральными чертами, что свидетельствует о прорыве в историю архаических представлений. В результате этого взрыва в культуре чувственного типа возникает механизм, работающий на ее разрушение. Отметим, что этот взрыв идеациональной ментальности — следствие динамичного развития культуры чувственного типа и

активной ассимиляции западных ценностей. Культура идеационального типа спровоцирована нарушением привычных норм в контактах с другими культурами и развертывающимися под их воздействием процессами. В силу этого имеет место взрывной характер возникновения новой культуры или культуры идеационального типа.

Видимо, поэтому и начали рассматривать характерные для русской культуры инверсионные признаки как признаки деструктивные. Но суть в том, что инверсия отличала и западную культуру, о чем свидетельствовало западное искусство рубежа XIX–XX вв. Так, взрывной характер развития импрессионизма был сравнительно недолгим, ибо рождающейся культуре идеационального типа он не соответствовал. Развитие импрессионизма стало блокироваться противниками визуального стиля — экспрессионистами, символистами, кубистами и футуристами, произведения которых выражали уже идеациональную ментальность. Имея в виду этот ранний период, Сорокин пишет: «В искусстве заметны не только сопротивление визуальному стилю в целом, но и первые симптомы поиска того, что сродни идеациональному стилю. Однако эти симптомы пока еще слабы, новаторы стремятся осмыслить свои поиски, но пока еще не понимают, чего же они хотят добиться»¹. Несмотря на то что становлению культуры идеационального типа в России также предшествовала элита в форме существования маргинальных течений, направлений и субкультур, речь в данном случае идет именно о трансформировавшем психологию масс взрыве. Культура идеационального типа с самого начала развертывается на основе массовой стихии. Направленность этого взрыва правящее меньшинство лишь упаковывает в марксистскую терминологию. Под воздействием развертывания культуры идеационального типа (хотя на самом деле речь должна идти о культуре идеалистического типа как культуре, предшествующей культуре идеационального типа) происходит сакрализация социальных институтов, например института власти и наделяемых харизматической аурой его представителей.

О каком культе социального применительно к этому времени можно говорить, если с самого начала речь идет о религиозном восприятии и социального, и политического, и идеологического? Предполагая первую фазу исторического цикла обращенной к со-

¹ Сорокин П. Указ. соч. С. 158.

циальному, Эпштейн не учитывает этой характеризующей ментальность массы религиозной экзальтации. Между тем это существенно. Может быть, литература дает право улавливать лишь то, что видит Эпштейн. Но если иметь в виду рецепцию литературы в ее массовых формах, то начало XX в. и в литературе свидетельствует о развлечении ради развлечения. Когда Чуковский пишет о разгуле пинкертоновщины, он имеет в виду и литературу. Проведенные в 1920-е гг. социологические исследования читателей тоже свидетельствуют о том, что первая фаза начинается не с социальности, а наоборот, с массовой потребности ее избежать, т.е. с разрядки.

В результате этой трансформации мы оказываемся уже на следующей фазе цикла, если за первую фазу принять функционирование кино в контексте культуры чувственного типа, т.е. в контексте, выходящем за пределы XX столетия, в частности, в последние десятилетия XIX в. Если на первой фазе кино соотносится исключительно с культурой чувственного типа, то затем в его функционировании происходит резкий перелом, связанный с тем, что оно начинает тиражировать установки культуры идеационального типа. Иначе говоря, оно становится способом сакрализации социальных и политических явлений. Именно на этой фазе по-настоящему выявляется функция кино как ритуала. Причем ритуал приобретает массовый характер.

Естественно, что оттепель, которая в циклической парадигме Эпштейна является знаком перехода от одной фазы к другой, для нас тоже предстает связанной с утверждением личного начала и соответственно с распадом сакральных ценностей. Однако под последними следует понимать ценности, какими они представляли в эпоху «восстания масс», когда политика и идеология функционировали по логике религии. Когда такие сакральные ценности распадаются, то вкусы и установки массовой публики вновь дают о себе знать. Поэтому рубеж 1950—1960-х гг. возвращает нас к тому же авантюрному буму, которого мы уже касались. Кажется, что сакрализация социальности лишь на время приостанавливает этот бум. Стоит начаться кризису социальности, как культура снова возвращается к исходной точке, а публика начинает себя демонстрировать в чистом виде безотносительно к каким-либо социальным идеалам.

Именно тогда вновь становится актуальной социальная психология искусства, призванная объяснить массовые вкусы и установки как аномалию и патологию. Когда в это время в одной из

первых книг по социологии искусства ставится вопрос о типе публики, упор делается на тот тип зрителя и читателя, для которого рецепция искусства означает одновременно выключение из социальности, бегство от реальности, без чего эстетический акт невозможен. Однако к заслугам этого этапа в социологической и социально-психологической рефлексии об искусстве можно отнести и то, что в отличие от начала XX в., когда аналогичные проблемы были уже актуализированы, наконец-то было сделано обобщение колоссальной важности: массовость как столь значимая для рубежа 1950—1960-х гг. проблема постигалась с помощью реконструкции аналогичных процессов в других культурах и прежде всего в античности. Происходит скачок научной рефлексии в иное измерение, и вещи называются своими именами. Хотя, впрочем, не совсем так, поскольку называть вещи своими именами было еще рискованно и потому исторической аналогией можно было воспользоваться, чтобы более определенно высказаться о современности.

Таким образом, кризис социальности в ее прежних формах породил публику с присущей ей чистотой вкусов, т.е. вкусов, регрессирующих в истории литературы к авантюрной фазе. Однако проблема заключается в том, что кризис социальных ценностей рубежа 1950—1960-х гг. не привел к исчезновению сакральных ценностей. Здесь как раз и становится очевидным расщепление единой картины мира на две, соотносящиеся с типом интроверта и типом экстраверта. Новая волна вестернизации с присущим ей бумом авантюрных жанров снова свидетельствует об активизации типа экстраверта и о кризисе культуры идеалистического типа. Но эта ситуация свидетельствует также и о расхождении между творческим меньшинством и нетворческим большинством. Если масса вновь регрессирует к ситуации культуры чувственного типа, то элита, наоборот, подхватывая эстафету сакральности, стремится эти ценности очистить от омертвелости социальности, политики и идеологии.

Все дело в том, что рубеж 1950—1960-х гг. не приводит к распаду сакральности. Он лишь демонстрирует перемещение сакрального из сферы политики и идеологии в сферу истории и культуры. В этом смысле развитие личного начала не препятствует функционированию сакрального, как это может показаться. О том, что сакральное не противоречит личному началу, свидетельствует творчество А. Тарковского, вводящее в новую — третью фазу функционирования кино, демонстрирующую уже иссякание массовой

стихии. В какой-то степени в истории отечественной культуры XX в. эта фаза соответствует тому, что в свое время на Западе называли протестантизмом. Иначе говоря, при активности личного начала вера не только не угасает, но, наоборот, возрождается. Но при этом в религии отрицается все, что является внешним для контакта с Богом. Так и в 1960-х гг., когда критикуется все, что угодно, — социальные институты, бюрократия, власть, вожди, но при этой критике все же сохраняется идея, правда, у отдельных художников. Что касается Тарковского, то он относится к числу художников, которые отрицают, в том числе, и идею в ее марксистских формах. При этом, углубляясь в историю, культуру и ментальность, он возвращается к первичному импульсу, от которого в русской истории проистекает все, в том числе идея социализма.

Таким образом, мы сталкиваемся с трудностью идентификации второй фазы цикла. Соотносить ее исключительно с процессами сакрализации политики и идеологии или же включать в нее и выход за границы сакрализации этого рода, при котором особенности идеациональной культуры, очищаясь от вульгарных форм, все же сохраняются? Видимо, следует все же отличать кино эпохи сакрализации политики и идеологии, относя его ко второй фазе циклического развития его истории, который выше у нас был представлен компенсаторным этапом цикла.

Что касается третьей фазы, то ее составит кино шестидесятников. Его смысл заключается в развитии ценностей культуры идеационального типа на основе личного начала. Для понимания третьей фазы важным обстоятельством оказывается исчезновение из культуры харизматического лидера, т.е. образа все контролирующего и регламентирующего Отца. Было бы глубоко неверным игнорировать эту сторону дела, ведь это отсутствие Отца определило и картину мира шестидесятников, и реакции в этот период аудитории. К этому имеет прямое отношение и бум авантюрных фильмов. Здесь возникает вопрос о двойственности в восприятии авантюрных сюжетов, как, впрочем, и двойственности в функционировании ценностных ориентаций. Бум авантюристичности, с одной стороны, выражает кризис культуры чувственного типа и демонстрирует регресс к вечным и безразличным к историческому времени сюжетам, а с другой — выражает некоторую компенсацию исчезновения сакральности и, самое главное, сакральной фигуры Отца. Отсутствие символического Отца породило потребность в заместителе или заместителях. Речь снова идет о компенсаторных

механизмах. Оставим пока вопрос о заместителях в политической истории и коснемся лишь феномена компенсации сакральной фигуры в эстетических формах.

По сути дела, что такое шестидесятники, как не утратившие Отца сыновья и потому демонстрирующие потребность компенсировать его отсутствие воссоздаваемыми на экране и в литературе многочисленными образами «культурного» героя, оживающего в авантюрных сюжетах. Так что авантюрный бум был не нейтральным по отношению к психологическому комплексу нового поколения, демонстрирующего решительную тягу к авантюристике. Даже воссоздание революционной истории с 1960-х гг. сопровождается значительным удельным весом авантюристике, о чем, например, свидетельствовал фильм Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих».

Для понимания складывающейся в кино ситуации обратимся к философии Н. Федорова, в которой многое определяет разрыв, происшедший между отцами и детьми, т.е. падение существенного для традиционной культуры родительского авторитета и обособление статуса сыновей, на основе которого и разворачивались процессы новой культуры. Однако Федоров отмечает, что утрата определяющего жизнь сыновей образа Отца не проходит бесследно, порождая у сыновей комплекс вины, от которого возникает стремление освободиться. Это освобождение происходит в самых разных косвенных формах, в которых имеет место феномен компенсации, т.е. восстановление утраченного образа Отца. Активизация комплекса вины с рубежа 1950—1960-х гг. определила активизацию интровертивного типа, который неожиданно предстал как бы в экстравертивных формах, т.е. в формах открытости и готовности передвигаться в мире, в котором границы относительны. Речь идет об активизации в культуре этого времени типа странника¹. Что такое странствование сыновей по миру, если не стремление отыскать своих отцов. Как свидетельствует Федоров, «и статика, и динамика человеческого рода имеют в своем основании веру или мысль об отцах; движение и покой человеческого рода держатся на этом представлении»².

Собственно, стабильность культуры Два заключалась вобретении этого всеобщего Отца. На него проецировалось коллективное

¹ Хренов Н. Странник как лиминальный тип личности в русской культуре // Человек в контексте культуры. М. 2001. С. 13.

² Федоров Н. Сочинения. М., 1982. С. 174.

бессознательное нескольких поколений, представители которых ощущали все тяготы переходного, катастрофического времени. Уход Отца, исчезновение его харизмы породило беспокойство и тревогу, которые оказались в основе бума авантюристичности, в том числе и такой разновидности авантюрного сюжета, как научная фантастика, воссоздающая космические путешествия и авантюры. Именно стремление открыть место обитания отцов и вызывает к жизни во все эпохи «фаустовскую» душу, т.е. потребность в открытии новых земель, странствовании по морям и овладении космосом.

Во всех открытиях, на суше и на море, выражалось стремление отыскать страну умерших. По крайней мере в народных сказаниях придавался такой смысл всем этим открытиям, судя по тому, что все путешествия на Запад морем и на Восток сушею, начиная с Одиссея и до экспедиции Александра, заканчивались, по народным легендам, открытием рая и схождением в ад... такие путешествия, хотя и мнимые, выражают действительную потребность сближения с умершими, потребность возвращения их из области тьмы (ада) к жизни. Но страну умерших, т.е. рай и ад, по мере открытий, по необходимости, приходилось отодвигать все дальше и дальше, потому что представлять ее возможно было лишь за пределами известного, уже открытого; и вот Древний мир, отыскивая предков, открыл Индию, и это открытие повлекло его к измене долгу, к соблазну поставить наслаждение настоящим на место служения отцам¹.

Так или иначе, но с закатом культуры Два активизировался кочевнический инстинкт, что, в частности, проявилось в туристическом буме. Однако эта озабоченность и тревожность, возникшие в результате харизматического вакуума, в еще большей степени проявились в реакциях массы на искусство. Это и вызвало к жизни серию научной фантастики и воспроизводившие авантюрные сюжеты многочисленные фильмы.

Что касается следующей фазы, то она начинается с окончательного разложения империи и соответствующей ей государственности, а следовательно, и с активизации хаоса и социальной аномии. Иначе говоря, она возвращает к истокам всего цикла, а следовательно, и к волне вестернизации, что можно иллюстрировать новым бумом авантюристичности. Иначе говоря, на рубеже XX–XXI вв. повторяется то, что было констатировано на рубеже XIX–XX вв. Цикл закончился, и все вернулось на круги своя, к ситуации перехода, когда объединяющие массу социальные идеалы

¹ Федоров Н. Указ. соч. С. 174.

уже не кажутся притягательными. Публика снова перестает быть репрезентативной для общества с какими-то значимыми для него идеалами и идеалами, объединяющими всех его представителей, демонстрируя себя в чистом виде, оказываясь нейтральной по отношению ко всем ценностям и ориентируясь на развлечение как самоцель.

То, что происходит на рубеже XX—XXI вв., является зеркальным отражением происходящего на рубеже XIX—XX вв. Если ставить вопрос о том, в какой ситуации находится на рубеже XX—XXI вв. отечественное кино, то ответ напрашивается сам собой. Цикл заканчивается возвращением к его истокам. Кино вновь включено в рыночные отношения, что стимулирует развитие ценностей культуры чувственного типа и актуализацию в кино картины мира, соответствующей личности чувственного типа. На четвертой фазе цикла личность чувственного типа, которая на протяжении двух предыдущих фаз оставалась маргинальной, активизируется, пытается превратить соответствующую ей субкультурную картину мира в универсальную. Все усилия этого рода наталкиваются на сопротивление не только представителей идеациональной ментальности или идеационального типа личности, но и на установки культуры в целом, поскольку в этой культуре идеациональный тип личности до сих пор оказывался базовым, определяющим.

Проводя параллели между рубежом XX—XXI вв. и рубежом XIX—XX вв., мы не должны исходить лишь из полного сходства этих ситуаций. При всем сходстве этих периодов между ними имеются и существенные различия. Если для второго определяющей культурой была культура чувственного типа, то сейчас создается иная ситуация. Отмечая активность личности чувственного типа, оставшейся длительное время на периферии культуры и не имевшей возможности институционализировать соответствующую ей картину мира с помощью кино, мы все же не можем утверждать, что происходит закат культуры идеационального типа и возвращение к культуре чувственного типа. Полагаем, что несмотря на активность личности чувственного типа, определяющей сегодня и функционирование кино, культура идеационального типа продолжает себя утверждать и, более того, делает это в форме некоего нравственного императива или даже «цензуры», хотя данное понятие можно употреблять лишь в метафорическом смысле, поскольку в условиях демократизации этот институт перестал существовать. Но очевидно, что в период распада жесткой государст-

венности взрыв чувственности обернулся таким разгулом страстей, который ставит цивилизацию на грань жизни и смерти.

В этом чувственном разгуле, проявляющемся в коррупции, мошенничестве, преступлениях, вседозволенности, безнаказанности, существует опасность, которую необходимо преодолевать. Эффективной основой противостояния ей будет культура идеационального типа, формирующая тип аскета. То, что в последние десятилетия эта культура в России вытеснена на периферию, не свидетельствует о ее закате. Ее история лишь начинается. В XX в. она лишь начала цикл своей истории, который должен иметь продолжение в последующих столетиях, как когда-то такой цикл, состоящий из нескольких столетий, прошла культура чувственного типа. Поэтому вместо того, чтобы говорить о смене культур и о возвращении к культуре чувственного типа, необходимо говорить лишь о новом переходном периоде, затрагивающем даже не столько культуру, сколько систему социальных и государственных институтов. Распад последних затронул и способы функционирования кино, что сказалось на разложении традиционных форм коммуникации кино и аудитории. Естественно, это отразилось на содержательных и идейных аспектах самого кино. Но это еще не означает, что культура идеационального типа прекращает свое существование. Проблема в том, как сделать, чтобы по отношению к ней кино переставало быть дисфункциональным и вновь начало воссоздавать картину мира, соответствующую личности идеационального типа. Лишь тогда кино будет работать на выживаемость культуры, т.е. получит возможность поддерживать ее идентичность, в чем и заключается одна из его самых значимых миссий.

Проблема в том, что в интенсивно развертывающихся процессах глобализации лидерство принадлежит западной, а еще точнее, американской культуре, а следовательно, если кино найдет точки соприкосновения с отечественной культурой идеационального типа, то оно снова будет иметь низкий статус в мировой культуре, как, собственно, это и имело место до сих пор в силу того, что доля отечественных фильмов в мировом кинопрокате чрезвычайно мала. Однако ситуация может измениться.

7 ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В СИТУАЦИИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



Понятие цивилизационной идентичности и новая постановка вопроса о функциях кино

Пытаясь в предыдущей главе выявить латентную функцию кино, соотносимую с ритуалом и связываемую нами с социально-психологическим аспектом его функционирования, основное внимание мы уделили ранним фазам функционирования кино. Однако развертывающиеся в начале XXI в. процессы глобализации ставят перед исследователем новые задачи, также связанные с социальной психологией. Если в предыдущей главе мы рассмотрели кино в соотнесенности со становлением в XX в. культуры идеационального типа, то сейчас попытаемся понять, в каких отношениях кино находится с процессами глобализации. Развертывание этих процессов ставит человечество перед вопросом: на какой ценностной основе оно будет базироваться. Здесь снова возникает альтернатива между культурой чувственного и культурой идеационального типа. Но в данной главе она рассматривается лишь в соотнесенности с кино, каким оно предстает в начале XXI в.

Исследователю, занимающемуся художественной стихией, в большей степени, чем исследователю какой-то иной сферы, очевидно, что история не сводится ни к экономической, ни к политической истории. В конечном счете та и другая зависят от процессов, которые имеют место на уровне иногда подспудно протекающих, иногда прорывающихся на поверхность истории и даже подчас осознаваемых социально-психологических комплексов. Кино напрямую связано с этим уровнем развертывающейся истории. То, что оно относится к вербальным средствам лишь отчасти, делает его тонким и эффективным инструментом выражения социально-психологических комплексов. Это открытое еще в эру

немного кино обстоятельство подчас приводило к поверхностному противопоставлению вербального и визуального. Может быть, именно кино способно предоставлять отсутствующую в других сферах культуры специфическую информацию о социальной психологии. Но нужно научиться ее считывать. Действительно, вся история кино, а точнее, история рецепции кино¹ разворачивается как считывание этой уникальной информации, что не исчерпывает всех функций кино. Что же это за улавливаемые в бытии людей кинематографическими способами социально-психологические комплексы? Речь идет о тесно связанных с ментальной стихией пластах реальности. Правда, это не какие-то особые и отдельные пласты, поскольку ментальность пронизывает все проявления человеческого бытия, как и к ним отношение. При этом такие пласты находятся в постоянном движении и преобразовании, то изолируясь от воздействий других культур, то, наоборот, ассимилируя их ценности.

Подлинное понимание специфики кино возможно лишь на уровне ментальности, т.е. коллективного подсознания, на котором мысль не отчленена от эмоций, от латентных механизмов сознания, когда люди ими пользуются, не вдумываясь в их сущность и логическую обоснованность. Но выявление ментальности в кинематографических формах, как и вообще ментальности, требует особой проницательности: «Это означает, что для выявления ментальности историку приходится не верить непосредственным заявлениям людей, оставивших те или иные тексты и другие памятники, — он должен докапываться до более потаенного пласта их сознания — пласта, который может быть обнаружен в этих источниках скорее как бы против их намерений и воли»². Соответственно история кино определяется историей ментальности. Однако последняя с сознанием связана лишь отчасти, поэтому логика эволюции кино в целом часто оказывается неуловимой, трудно постижимой. Но то же следует сказать и об отдельных явлениях кино как, впрочем, и о конкретных фильмах, подлинный смысл которых выявляется лишь в их соотнесенности с коллективной ментальностью или исторической социальной психологией. Будучи неосознанными в момент своего появления, социально-психологические комплексы утрачиваются. Единственным средством их

¹ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России в 1896–1930 гг. Рига, 1991.

² Гуревич А. Уроки Люсьена Февра // А. Гуревич. Бои за историю. М., 1991. С. 517.

фиксации выступают фильмы, по которым можно реконструировать реальность ментальности. Изменения ее и составят историческую психологию или, что точнее, историческую социальную психологию¹. В этом смысле история кино оказывается эффективным способом и фиксации, и анализа разворачивающейся на уровне коллективного бессознательного истории.

Проблема и в том, что история кино тесно связана с процессами глобализации. Кино регистрирует эти процессы, но информация длительное время была не считанной не потому, что она существует в визуальных формах, а потому, что безотносительно к кино эти процессы в истории мало кого интересовали. Каждая связанная с необходимостью давать очередной творческий ответ на вызов истории критическая в истории ситуация порождает возможность нового видения предшествующих исторических процессов, т.е. позволяет усматривать в них то, чем до сих пор мало интересовались или не интересовались вообще. В начале XXI в., когда мир неожиданно ощутил себя единым или достигшим в стремлении к единству максимального состояния, такой новой проблемой стала глобализация. Следует осторожно использовать понятие «глобализация», выражающее объективный и отнюдь не сегодня начавшийся процесс, о котором то забывают, то вновь открывают. На рубеже XX–XXI вв. мы открываем его заново, что порождает иллюзию, будто глобализация появилась лишь в этот период и выражает лишь его мироощущение. В отношении к этому процессу высказываются полярные точки зрения. Мы начнем с негативной.

Процесс глобализации — проблема не только XXI в. или даже XX, но и XIX в. Так, социолог культуры Вебер утверждал, что XIX в. был и осуществлением, и переходом к подготавливающемуся в нем превращению Земли в новую планету. Однако, по мнению Вебера, XIX в. стал разбегом для охватившей позднее весь мир катастрофы. «Если это было переходом к превращению Земли в новую планету, то почему этот процесс завершился и как было возможно, чтобы он завершился ужасающей борьбой и страшными разрушениями, когда-либо происходившими на Земле; как стало возможным, что XIX в. и почти все, что он, как считалось, достиг, лежит в руинах и вряд ли сможет когда-либо возродиться в своих позитив-

¹ Хренов Н. Социальная психология искусства. Теория. Методология. История. М., 1998. С. 143.

ных сторонах?»¹. То, что мир вступает в новую фазу глобализации, в момент возникновения кино ощущали многие, и это ощущение не исчезало на протяжении всего XX в. Однако очевидно, что на рубеже XX—XXI вв. человечество вновь оказалось накануне нового прорыва в глобализационные процессы, что и стимулирует дискуссии².

Включаясь в новую дискуссию о глобализации, не оказываемся ли мы идеалистами? Если человечество вновь ощущает реальность новой планетарной эпохи, то будет ли она реализовываться мирно или же вызовет к жизни новую катастрофу? Не случайно обсуждающие процессы глобализации ученые констатируют не только выход на поверхность и легитимацию мирового андеграунда, но и возможность распечатывания запретных кодов антиистории, освобождения социального хаоса³. Не приведет ли новый виток глобализации к реализации прогноза С. Хантингтона — столкновению цивилизаций?⁴ Если катастрофа, которой закончился XIX в., привела к противостоянию идеологических систем и соответственно к мировой войне, то, может быть, противостояние цивилизаций — негативное следствие нового планетарного сближения? Тогда оптимизм по поводу глобализации должен опираться на реальные прогнозы. Во всяком случае глобализация — реальный и неоднозначный процесс. В российской цивилизации ее остро ощущали еще в XIX в., о чем, например, свидетельствует философская рефлексия Соловьева, в которой многие интересующие сегодня исследователей глобализации вопросы были уже поставлены, в том числе и связанные с негативными явлениями.

Спрашивается, какое отношение эта проблематика имеет к кино? Как участвует кино в этих процессах? Осознана ли эта сторона функционирования кино в науке как в ее исторических, так и современных проявлениях? Многие из этих вопросов не только не исследовались, но и не ставились. Следует признать, что для научного исследования это новая проблема. Если опасность катастрофы, сопровождающая процесс глобализации, ощущается и сегодня, то что же кино — продолжает ли оно распечатывать запретные коды или же будет поддерживать цивилизационную идентич-

¹ Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. СПб., 1999. С. 434.

² Глобальное сообщество: новая система координат (Подходы к проблеме). СПб., 2000.

³ Там же. С. 24.

⁴ Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003.

ность, избегая дисфункционализма? Ощущая разворачивающийся в истории глобализационный процесс, Соловьев предупреждал, что в мире накоплено так много зла, что если человечество окажется неспособным его преодолеть, то неизбежно погибнет. В этом смысле у него нет иного выхода, кроме реализации идеи «всеединства». Но разрабатывая эту идею, философ не исключал катастрофического развития истории. Не случайно в последнем сочинении Соловьева появляется фигура Антихриста.

В связи с рефлексией Соловьева любопытно то, что идея глобализации как объективный процесс сделала для мыслителя чрезвычайно актуальной проблему вклада в этот процесс каждой цивилизации, в том числе России¹. Собственно, это уже проблема XXI в., сформулированная на философском уровне более 100 лет назад, но, к сожалению, остававшаяся весь XX в. в забвении. Мы стараемся показать на примере актуализации архаической картины мира, что происходившее в начале XX в. могло быть обращено в будущее и альтернативно по отношению к тому, что на протяжении всего века определяло историю и западную, и всемирную. В XX в. картина мира «фаустовского» человека по-прежнему стремится к универсализации, о чем свидетельствуют процессы ее вестернизации, но речь может идти и об альтернативном развитии истории человечества

Чтобы осмыслить ситуацию глобализации, необходим критический анализ тенденции вестернизации мировой истории. Мы убеждены, что в ней существует альтернатива, о которой, кстати, писал В. Шубарт, прогнозируя наступление нового эона, благоприятного для раскрытия не потенциала западной, «прометеевской» личности, но славянского мессианского типа². С этой альтернативой мы связываем разрешение кинематографической драмы и будущее развитие кино. Как свидетельствует опыт последних десятилетий, подражание вестернизированным образцам не выводит российское кино из тупика. Следовательно, решение проблемы заключается в осознании идентичности и преодолении разрыва между современным российским кино и цивилизационной идентичностью.

Под процессом глобализации будем подразумевать разворачивающийся в истории объективный процесс движения человечества

¹ Уткина Н. Тема всеединства в философии В. Соловьева // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 59.

² Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997.

ва к единению, что, видимо, со временем приведет к новому осевому времени, когда все культуры в своем развитии будут исходить из единой системы ценностей. Россия, как и человечество в целом, стоит перед вызовом истории и не должна быть пассивной участницей событий, полагая, что глобализация — это унификация и, следовательно, вызов легче пережить, отрекаясь от своей самобытности и своего прошлого.

Подлинная идентичность народа, сохранение которой позволяет ему выживать и преодолевать социальную аномию, создается его культурой. Если же эта культура в результате вестернизации активно размывается, то идентичность утрачивается и народ рискует раствориться в общих унификационных процессах, которые не являются синонимом процессов глобализационных. Универсальной функцией сохранения, формирования, утверждения идентичности народа или, точнее, цивилизации обладает кино. С этой точки зрения проблемы, возникающие в процессе его функционирования, чреваты утратой идентичности цивилизации, в рамках которой они развиваются. Проблемы эти определяются функционированием в формах кино ментальных бессознательных комплексов, которые обуславливают идентичность и, в частности, идентичность, присущую русскому человеку, которую подчас ошибочно отождествляют с той, что сформирована в постреволюционной России. Важно в данном случае выявить константу идентичности, которая соответствует российской цивилизации на всем протяжении ее истории. С этой точки зрения идентичность советского человека должно рассматривать или как отклонение от цивилизационной идентичности, или как ее болезненное выражение.

Все до сих пор сказанное о коллективной идентичности имеет отношение к народу или этносу. Но современный мир существует также и на уровне цивилизаций, в которые объединяются и нации, и народы, и этносы. В этих цивилизациях как массовых конгломератах формирование идентичности оказывается более проблематичным, поскольку на данном уровне должно возникнуть единство, полагаемое вне массы, нации, этноса, культуры и т.д. Вот почему в США озабочены проблемой идентичности. Э. Эрикссон отмечает¹, что в США пытаются создать некую суперидентичность, состоящую из разных типов идентичности, представленной гражданами страны. В США исследование идентичности стало та-

¹ Эрикссон Э. Детство и общество. СПб., 1996. С. 396.

кой же задачей, как исследование сексуальности в эпоху Фрейда. Разрешая внутренние вопросы непротиворечивости идентичности, американцы внесли огромный вклад и в развертывание глобализационных процессов. Утверждение американской ментальности произошло не без помощи кино, практика которого в США соотносима с американской цивилизацией в целом.

Отечественное кино решало аналогичные задачи, объединяя множество языков, этносов, культур и ментальностей. Советский Союз был вынужден утвердить специфический, способствующий единению разнородных слагаемых уровень. Институционализация кино на просторах СССР тем самым была следствием включения кино в общецивилизационные процессы функционирования.

Функциональный подход позволяет сделать вывод, что в цивилизации существует ряд средств, способствующих поддержанию коллективной идентичности. Общество — живой организм, который в своей истории от чего-то отрекается, создает новое и принимает от других культур. Эти процессы могут быть разрушительными, но такой социальный институт, как кино, способствует воссозданию коллективной идентичности, ее сохранению и утверждению. Попробуем рассмотреть кино в институциональном аспекте¹. Остановимся лишь на одной функции кино как социального института — универсальной функции поддержания непротиворечивого образа, который народ о себе создает и сквозь призму которого себя воспринимает и оценивает. Хотя вопроса о функциях кино мы касались неоднократно, под этим углом зрения они еще не рассматривались. Между тем глобализационные процессы делают этот вопрос актуальным. Данное восприятие и оценка могут реализовываться в разных жанровых, сюжетных, стилистических направлениях, многое зависит от индивидуальности творцов. Поскольку кино является социальным институтом, остановимся на надындивидуальных аспектах данной темы. Мы убеждены, что для цивилизации шанс выживания остается до тех пор, пока в ней в полной мере функционирует образ, создаваемый ее представителями о себе. В истории цивилизации возникает множество проблем, противоречий и соблазнов, свидетельствующих о том, что реальность не совпадает с образом. Чтобы стимулировать диалог по поводу этих процессов, вовлекать людей в обсуждение, выносить

¹ Жабский М., Тарасов К., Фохт-Бабушкин Ю. Кино в современном обществе. Функции — воздействие — востребованность. М., 2000.

приговор тому, что неконструктивно, и поощрять то, что способствует выживанию, например подвергать смеху то, что ошибочно, и утверждать героическое начало и т.д., и существует искусство, в том числе искусство кино.

Согласно теории Р. Мертон, кино может быть как функциональным, так и дисфункциональным¹.

Функциональный подход не бесспорен, многих он успел разочаровать, что особенно сказалось в период движения «новых левых» и возникновения в западном мире молодежных субкультур и контркультур², которые сторонники функционализма оценивали как неконструктивные и дисфункциональные. Но сторонники противоположной точки зрения оценивали его положительно, исходя уже из конфликтологической парадигмы, в соответствии с которой в основе развития лежит конфликт как позитивное и функционалистами недооцененное явление.

Мы будем придерживаться функционалистского подхода, позволяющего критически оценить одну из самых влиятельных эстетических позиций, согласно которой художник думает лишь о самовыражении и, следовательно, искусство может быть только формой самовыражения. Но, например, Р. Коллингвуд доказывает, что аудитория — соавтор произведения. Речь идет не просто о передаче сообщения от художника к аудитории, а о сотрудничестве аудитории и художника. Выражаемые им эмоции принадлежат не только ему одному, но и аудитории:

Иначе говоря, художник предпринимает свой художественный труд не как личную попытку от собственного лица, а как труд общественный от лица того общества, которому он принадлежит. Всякому выражению эмоции, высказываемому художником, предшествует неявное заглавие: не «я чувствую», а «мы чувствуем». И это, точнее, не совсем труд, предпринимаемый им от имени общества. Это труд, участвовать в котором он приглашает общество, поскольку функция последнего как аудитории не пассивно принять работу художника, а проделать ее заново для себя. Если художник предлагает аудитории эту работу, он, видимо, имеет все основания считать, что она примет это предложение, поскольку, как он думает, он предлагает ей делать то, что она уже хочет делать³.

В отечественном кино была распространена противоположная позиция, о чем свидетельствует печальный опыт последнего десяти-

¹ Мертон Р. Явные и латентные функции // Американская социологическая мысль. М., 1994.

² Социология контркультуры. М., 1980.

³ Коллингвуд Р. Принципы искусства. М., 1999. С. 285.

тилетию XX в., когда кино утеряло не только аудиторию, но и свои универсальные в культуре функции. Последствия этого — пример того, как важно не отождествлять кино исключительно с его эстетическими функциями. Сторонникам позиции авторского самовыражения можно возразить следующим образом. Неважно, что субъективно художник думает о своем творчестве и его последствиях. Очевидно, что он часто даже не осознает ни смысла, ни последствий своего творчества. Если бы было иначе, то вряд ли бы возник специальный подынститут искусства — художественная критика, назначение которой состоит в том, чтобы извлекать из произведений смыслы и доносить их до общества.

Для нас важен не субъективный, а именно объективный смысл функционирования искусства в цивилизации. Когда художник убежден в том, что единственное предназначение искусства заключается в самовыражении, то по-своему он прав. Его правота следует из того, что свои функции искусство осуществляет, в том числе и по отношению к себе как таковому. Однако существует иерархия уровней, на которых можно выделять функции, и уровень самого искусства — исходный, но далеко не исчерпывающий. Это особенно очевидно в постсоветской России в условиях разрыва кино и аудитории. Кроме того, что художник в кино должен быть талантлив, а произведение обладать эстетическими качествами, в фильмах должно быть нечто еще. Это «нечто» связано с социальной и исторической психологией, т.е. с психологическими комплексами носителей цивилизации, которые являются определяющими в разворачивании истории. Поэтому, хотя в отечественном кино по-прежнему много талантливых художников и по-прежнему выпускаются фильмы, все же не происходит прорыва в глубинные психологические структуры массы, составляющей аудиторию кино. Это означает, что кино как социальный институт работает вхолостую. Жизнь коллективной души целой цивилизации для кинематографистов остается загадкой. Это — одна сторона дела, связанная с самими кинематографистами и соответственно с кино. Другая сторона — интерес цивилизации как таковой, и это уже не эстетическая проблема, хотя ее и не исключаящая.

Кино — вещь функциональная, и это обязывает считаться с интересами и потребностями цивилизации и прежде всего ее озабоченностью о выживаемости, которая имеет прямое отношение к институциональному аспекту кино и проблеме коллективной

идентичности, целостности и непротиворечивости, которой оно способствует. Когда кино оказывается в тупике, цивилизация лишается значимого способа преодоления кризиса коллективной идентичности.

Однако связывая проблему функций кино с потребностями цивилизации в целом, мы этим не исчерпываем вопрос об уровнях выделения функций кино. Понятно, что от стабильности коллективной идентичности зависит стабильность цивилизации в целом. Однако идентичность постоянно пребывает в динамике, она переживает кризисы, трансформируется и развивается. Функции кино должно выделять также на уровне личности, социальной группы, субкультуры¹, поколения, общества, этноса, культуры и т.д. Их нужно соотносить и с массой, а функционировавшая в кино на протяжении нескольких десятилетий картина мира была характерна для пассионарной массы.

Цивилизация в первую очередь соотносится с уровнем коллективной идентичности. С этой точки зрения функциональным будет то искусство, которое не противоречит идентичности цивилизации, в границах которой оно функционирует. Так, в связи с упразднением в России политической цензуры имело место множество дискуссий о цензуре, в ходе которых обсуждался вопрос, должна ли действовать цензура в открытом обществе, а если должна, то в каких формах. Однако, если мы озабочены проблемой коллективной идентичности, если это действительно значимый признак стабильности цивилизации, то очевидно, что цензура должна быть. Цензурному изъятию в цивилизации подлежит все то, что не соответствует реальной для этой цивилизации коллективной идентичности, или, точнее, что по отношению к ней является дисфункциональным. Данный тезис явно способен вызвать негодование поборников либерализма и демократии. Но если этого обстоятельства не признать, тогда функционалистская парадигма в социологии не имеет смысла. Другое дело, что в своем развитии цивилизация постоянно сталкивается с антицивилизацией, т.е. с тем, что нарушает ее идентичность.

Цивилизация конституируется не только из группы обществ, но и из разнообразия субкультур, каждая из которых в большей или меньшей степени отклоняется от ценностного ядра цивилиза-

¹ Художественная жизнь современного общества: В 4 т. Т. 1: Субкультуры и этносы в художественной жизни / Отв. ред. К.Б. Соколов. СПб., 1996.

ции. При этом, имея специфическую картину мира, каждая субкультура стремится утвердить ее или в границах цивилизации, или как универсальную. Эта потребность далеко не нейтральна и по отношению к кино. Собственно, кино является средством институционализации картин мира в их субкультурных формах. Кроме того, каждое поколение стремится утвердить лишь ему присущие ценности, что не может не трансформировать традиционную и универсальную картину мира.

Кризис идентичности становится реальным в условиях, когда происходит утверждение определенной субкультуры и определенного поколения, что хотя и не упраздняет универсальной, общечивилизационной картины мира, но все же способно заметно ее трансформировать. Так, не являлась нейтральной по отношению к существующим социальным группам, субкультурам, контркультурам и типам личности вспышка сакральности, имевшая место в первой половине XX в. в отечественном кино. Несмотря на сопровождавшую вспышку сакральности личностную анонимность, картина мира в отечественном кино того периода все же соотносима не только с человеком массы, но, как мы уже старались показать, и с определенными типами личности.

Кризисы коллективной идентичности явно не исчерпываются трансформациями, связанными с активностью субкультур и поколений. В функционировании коллективной идентичности наиболее драматические ситуации складываются в переходные периоды в истории, особенно при переходах от цикла к циклу.

Возрождение в кино архаических визуальных форм коммуникации и его отношение к процессам глобализации

В кино мы имеем дело с социально-психологическими комплексами, включающими в себя бессознательные процессы, существующие не в рациональных, понятийных, а в символических формах. Иначе говоря, речь идет о предшествующих развитому понятийному мышлению формах функционирования коллективных социально-психологических комплексов. Можно даже утверждать, что в данном случае мы имеем дело с

древнейшим специфическим языком для выражения бессознательных процессов, который в ходе истории был вытеснен рациональными, логическими системами. В отличие от них язык символических форм обладает универсальностью. Сегодня, когда речь заходит о глобализации, об этом универсальном, но забытом языке уместно вспомнить, ведь в мировой истории каждая волна глобализации сопровождается разочарованием в рационалистических системах познания и возвращением к древнейшим языковым системам. Если с этим согласиться, то появление кино на рубеже XIX–XX вв. следует рассматривать в качестве творческого ответа на глобализацию как вызов истории. В самом деле, в формах кино актуализировался древнейший язык, о чем писал Эйзенштейн. Таким образом, с момента своего возникновения кино не только было включено в процессы глобализации, но и начало осуществлять связанные с ними специфические функции (это, кстати, никем и никогда не исследовалось). Вообще история кино должна быть осмыслена в ракурсе глобализации, ведь его появление совпадает с первым открытием значимости этого процесса.

Как писал Соловьев, в настоящее время огромное большинство населения земного шара составляет одно реально связанное, солидарное в своих частях тело. («Выработалось в теле человечества общее чувствилище, вследствие чего каждый частный толчок ощутительно производит всеобщее действие»¹.) По мнению Чуковского, человек XX в. начинает ощущать себя гражданином Вселенной, что выразила новая поэзия. Чувство планетарного гигантизма — новое чувство, ставшее в начале XX в. всеобщим. Возникла необходимость мыслить в иных масштабах времени и пространства. «Не потому ли Маяковский — поэт грандиозностей, что он так органически чует мировую толпу, чует эти тысячи народов, закопошившихся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает о их бытии»². Такое восприятие пространства как планетарного было присуще всем представителям авангарда, в том числе кинематографического. Так, памятник III Интернационалу В. Татлин мыслил в соотнесенности с целым Земли³, а К. Малевич свои супрема-

¹ Соловьев В. Оправдание добра. М., 1996. С. 348.

² Чуковский К. Футуристы. Пг., 1922. С. 67.

³ Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С. 35.

тические замыслы в архитектуре соотносил со всем пространством Земли и Космоса¹.

Вне этой пространственной и временной мутации невозможно представить структуры кинематографической картины мира, в которой пространство и время выступают основополагающими признаками. В центре культуры XX в. кино оказалось потому, что демонстрировало новые структуры времени и пространства², какими они могли представляться человеку рубежа XIX–XX вв., переживающего интенсивную полну глобализации. Собственно, мощным художественным средством монтаж стал именно потому, что смог вывести повествование за пределы традиционно понимаемых пространства и времени. Это демонстрировали новаторы кино – Гриффит, Эйзенштейн, Вертов и другие режиссеры. В воспроизведении предметного мира кино разрушает единую точку зрения, которая определила построение пространства в пластических искусствах начиная с Ренессанса. Разрушение такой точки зрения в начале XX в. составило пафос новых направлений в искусстве (футуризм, кубизм, экспрессионизм и т.д.). В этом контексте понятен триумф кино, продемонстрировавшего реабилитацию многообразия центров в видении предметного мира.

Представивший в искусстве Нового времени в неподвижных, устойчивых, стабильных формах мир (что и выдвигало пластические искусства в центр культуры) в новом искусстве оказался распавшимся на множество требующих принципиально новой организации фрагментов. Поэтому понятен столь обращающий на себя внимание в культуре XX в. эффект кино. Кино не только демонстрировало связанные с прогрессом технической цивилизации новые возможности, но и соответствовало реабилитации до-ренессансного построения пространства в живописи, демонстрируя распад утверждаемой принципом линейной перспективы единой точки зрения. Но, например, иконе, по утверждению Б. Успенского, присущ принцип совмещения в изображении различных стадий движущейся фигуры, что является уже принципом кино³. Таким образом, отрицание линейной перспективы в искусстве XX в. и реабилитация имевшей место в истории искусства до

¹ Сидорина Е. Указ. соч. С. 38.

² Юг Г. Кинематограф как фактор мирового объединения // Кине-журнал. 1914. № 8. С. 13.

³ Успенский Б. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971. С. 206.

Ренессанса обратной перспективы демонстрируют принцип возвращения искусства к исходной точке в момент, когда реальные в границах предшествующего цикла тенденции оказываются до предела актуализированными и в общем исчерпанными. Очевидно, что распад линейной перспективы — наиболее очевидный аргумент происходившей в начале XX в. смены циклов.

Можно сказать, что оживающие в кино древнейшие языковые системы — это архетипы, образующие, как доказывает К. Юнг, глубинное содержание коллективного бессознательного. В XX в. исследователи все чаще обращаются к мифу, полагая, что эта форма познания не изжита, составляет существенную часть морфологии сознания человека, активно участвующую в его контактах с миром. В 1920-х гг. в распространяющейся большевистской пропаганде А. Лосев обнаруживает элементы мифа.

С точки зрения коммунистической мифологии не только «призрак ходит по Европе, призрак коммунизма» (начало «Коммунистического манифеста»), но при этом «копошатся гады контрреволюции», «воюют шакалы империализма», «оскаливает зубы гидра буржуазии», «зияют пастью финансовые акулы» и т.д. Тут же снуют такие фигуры, как «бандиты во фраках», «разбойники с моноклем», «венценосные кровопускатели», «людоеды в митрах», «рясофорные скулодробители»... Кроме того, везде тут «темные силы», «мрачная реакция», «черная рать мракобесия»; и в этой тьме — «красная заря» «мирового пожара», «красное знамя» восстаний... Картинка! И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии¹.

Позднее Леви-Строс, обратив внимание на то, что миф по своей структуре близок идеологии, отметит: «Ничто не напоминает так мифологию как политическая идеология. Быть может, в нашем современном обществе последняя просто заменила первую»². Эти суждения имеют прямое отношение к кино.

Актуализация мифа в различных сферах культуры XX в. свидетельствует об объективации глобализации. Ведь на уровне мифа становится несущественной дифференциация различных человеческих коллективов на планете по идеологическим, государственным, цивилизационным и другим признакам. Вызванная к жизни в различных регионах мифология может воспроизводить одни и те же забытые на поздних этапах истории и ушедшие на «дно» культуры универсальные психологические комплексы. Поэтому интерес

¹ Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 97.

² Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. С. 186.

в XX в. к мифу можно трактовать как свидетельство очередного витка глобализации. Иначе говоря, человечество сближается, опираясь не только на новейшие электронные технологии, но и регрессируя к архаическим пластам сознания, что приводит к стиранию вызванных к жизни на поздних этапах истории культурных и элитарных слоев.

Однако очевидно, что в XX в. мифологическое сознание не закрепляется в имевших место в древности специфических текстах. Оно пронизывает другие типы сознания, прежде всего художественное. И кинематографическое сознание вбирает в себя мифологическое сознание. Первые теоретики кино говорили, что кино является современной формой фольклора. С еще большим основанием можно утверждать, что кино — продукт мифологического сознания XX в. и служит основой картины мира в ее кинематографических формах.

Рассматривая кино с функциональной точки зрения, т.е. в соотношении с цивилизацией, выживанию которой кино, если оно функционально, обязано способствовать, следует обратиться к надындивидуальному уровню, ибо в определенном смысле кино воспроизводит картину мира не только в ее индивидуальных, но и в ее коллективных формах, что соответствует ментальности цивилизации в целом и позволяет ее идентифицировать. Поэтому за индивидуальным стилем того или иного режиссера можно уловить присущую всем представителям данной цивилизации внеиндивидуальную ментальность. Правда, представителями этой цивилизации она, как правило, не осознается. Ее фиксируют в других цивилизациях. В качестве примера можно сослаться на восприятие во Франции конца XIX в. романа Толстого «Война и мир», в котором французских критиков поразили восточный дух славянского мира, или пьесы А. Островского «Гроза», возвращающей мир к ментальности средневекового человека.

Собственно, это «нечто», повторяющееся в фильмах, и можно обозначить как ментальность. Об этом факторе говорит, например, З. Кракауэр, утверждая, что фильмы отражают не столько определенные убеждения, сколько психологические настроения, глубокие пласты коллективной души, залегающие глубже сознания¹. В этом смысле кинематографическая картина мира, которую можно отождествить с повторяющимися в фильмах разных режис-

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. С. 15.

серов элементами, воспроизводит коллективный портрет определенной цивилизации. Это воспроизведение значимо, ибо оно воспринимается как некий образец, позволяющий судить о самобытности той или иной цивилизации или ее идентичности. Воспроизведение этого образца играет важную социализирующую роль.

В XX в. реальной идентичность становится с помощью идентификации с кинематографическим персонажем. Однако идентичность предполагает выбор, т.е. отказ от одних идентификаций и ассимиляцию других. Кино предлагает множество идентификаций, в том числе маргинальных, т.е. отклоняющихся от общекультурной идентичности, которые подчас нравятся публике по принципу контраста, иллюзорного проживания той судьбы, которая в обществе невозможна. Американский психолог Э. Эриксон, разработавший теорию идентичности, имел в виду не только индивидуальную, но групповую и коллективную идентичность, отмечая, что целостность личности во многом зависит от групповой, социальной и культурной идентичности. По определению Эриксона, идентичность означает субъективное ощущение тождества и целостности¹. Для нас особенно ценны его суждения о связи между кризисами, переживаемыми отдельными людьми, и историческими кризисами.

Можно сказать, что кино — рентгенограмма ментальности, но тогда многое зависит от того, имеет ли место на уровне психологических комплексов целостность, упорядоченность, или же здесь возникает возмущение, брожение, некий хаос и невозможно предсказать, в чем этот хаос конкретно проявляется и какие будет иметь последствия. Очевидно, что для переходных эпох характерен именно хаос. Если политическую и экономическую историю (о которой недавно говорили как об основе для понимания движений духа) представить надводной частью айсберга, то подводной его частью будут движения коллективной души народа, общества, цивилизации. Естественно, хаотическое состояние этой души может служить характеристикой эпохи как нестабильной, неопределенной и смутной, что свидетельствует, по Эриксону, о кризисе идентичности (в данном случае речь, правда, идет о коллективной идентичности). Раз идентичность — это образ, сквозь призму которого какой-либо народ воспринимает самого себя, а следователь-

¹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 1996. С. 28.

но, и самого себя понимает, то, конечно, образ может быть идеализированным, но может содержать и критические моменты. Это заметно и в фольклоре, и тем более в профессиональном искусстве. Кроме того, в формировании такого образа участвуют и другие народы, которые обязательно замечают отрицательные проявления. Поэтому историю любого народа сопровождает история смеха, свидетельствующая о том, что сам народ способен над собой смеяться. Но это критическое по отношению к себе отношение иногда достигает крайностей и становится разрушительным. Так, Достоевский отмечал способность русских к забвению всякой меры во всем:

|| Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в нее как ошалелому вниз головой. Это потребность отрицания в человеке, иногда самом неотрицающем и благоговеющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел и которая вдруг как будто стала ему невыносимым бременем¹.

Правда, оказываясь на краю бездны, народ все-таки находил в себе мужество остановиться в отрицании: «Но зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам, и обыкновенно, когда дойдет до последней черты, то есть когда уже идти больше некуда»². Надеемся, что последнее суждение гения справедливо и для наших дней. Ведь в последние два десятилетия XX в. русские оказались во власти нигилизма по отношению к существующим ценностям — дошли до «последней черты», и настало время «спасать себя».

Таким образом, стабильность цивилизации зависит от определенности понимания ее представителей себя, своих достоинств и недостатков. Собственно, это и есть идентичность, когда этот образ хотя и трансформируется, но все же сохраняется в периоды драматического развития истории цивилизации. Следовательно, он не может не воздействовать на сознание и поведение людей, на их взаимоотношения и оценки. Конечно, в зависимости от принадлежности человека той или иной социальной группе такие

¹ Достоевский Ф. Указ. соч. Т. 21. Л., 1980. С. 35.

² Там же.

оценки изменяются, но при стабильной идентичности между людьми поддерживается определенная конвенция по отношению к тому, как те или иные вещи воспринимать и оценивать.

Вспомним известную формулу Кракауэра, в соответствии с которой кино есть реабилитация физической реальности. С еще большим основанием можно утверждать, что кино — это реабилитация мифологической и архетипической реальности. Подобный ракурс исследования кино, подразумевающий выявление мифологического и архетипического уровней фильма, позволяет избежать типика в анализе отношений кино и идеологии, которые интересуют современных исследователей, полагающих, что на протяжении многих десятилетий кино выступало чем-то вроде пропагандистского средства. Конечно, между кино и идеологией было много общего. Однако подлинной причиной их созвучности явился миф, лежащий в глубинных структурах картины мира. Чтобы быть к нему ближе, кино продемонстрировало возвращение к исторически изжитым сюжетам и жанрам, что заметили еще первые теоретики кино. Б. Эйхенбаум и В. Шкловский писали, что, преодолевая психологические структуры романа XIX в., кино устремляется к ранним или авантурным формам романа, в которых сохранялась связь литературного повествования с мифом.

Представители русской «формальной» школы обращали внимание на то, что в новое время Дюма и Стивенсон становятся классиками, а Достоевского читают как уголовный роман¹, и кино, возвращаясь к авантурному повествованию, заново показывает путь, которым литература развивалась до сих пор². Таким образом, в формах кино имеет место регресс, но регресс конструктивный, позволяющий вызывать к жизни новую морфологию картины мира в ее художественных формах. К наблюдению великих «формалистов» мы относимся как историческому факту, хотя оно характерно для практики кино всего XX в., правда, не связанной с авангардом или, точнее, с модерном. Отечественное кино все еще находится под обаянием модерна, что не удивительно — корифеи отечественного кино (Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Козинцев, Трауберг и др.) создали принципиально новый язык (правда, он является не столько языком кино, сколько языком модерна в его кинематографических формах). Это имело колоссальный ре-

¹ Шкловский В. Литература и кинематограф. С. 26.

² Эйхенбаум Б. Литература и кино // Б. Эйхенбаум. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1929.

зонанс в мире, что и понятно¹. Ведь если идея модерна имеет западное происхождение, составляет ядро вестернизации, реализует комплекс пространства «фаустовского» человека, то ее художественное воплощение в российском варианте не имело аналогов на Западе и было по достоинству оценено.

Наблюдения Шкловского и Эйхенбаума над происходящими в кино процессами своего значения не утеряти. Смысл некогда ими сказанного можно пояснить на практике американского кино. Дело в том, что далекие от поэтики модерна повествовательные структуры американских фильмов воспроизводят характерные для архаических повествовательных структур формулы (мифа, сказки и т.д.). Чтобы в этом убедиться, достаточно проанализировать сюжеты американских боевиков типа «Терминатора», прибегая к методу В. Проппа. Мы убедимся, что 32 функции, на которые исследователь рассыпает сюжет сказки, присутствуют в американском фильме. Так, в «Терминаторе» мы находим нарушение привычной нормы существования. Здесь есть и антагонист-робот, появляющийся из будущего с заданием уничтожить мать еще не рожденного спасителя, и киборг, призванный уничтожить робота и восстановить справедливость. В фильме Дж. Кэмерона можно обнаружить все перечисленные Проппом функции, составляющие сказку. Эти функции, определяемые с точки зрения их значимости для хода действия, т.е. поступки действующих лиц, можно обнаружить во множестве других американских фильмов, и это нам представляется принципиальным, поскольку позволяет разгадать секрет популярности американского кино во всем мире. Секрет заключается в возвращении американских режиссеров к форме повествования, которая тесно связана с мифом, т.е. к форме сказки.

Сам Пропп утверждал, что строение сказки, которое он сводил к конечному числу функций, можно фиксировать и в мифах, причем в чистом виде². Собственно, сказка — это тот вид повествования, который связан с мифом генетически. Но если в мифе и сказке просто выделить конечное число функций, к которым можно свести все их сюжеты, то для поздних повествовательных жанров, например для романа XIX в., эта операция нереальна, во всяком случае его художественная ткань к таким функциям явно не

¹ Хренов Н. Сергей Эйзенштейн: от технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога // Киноведческие записки. 2000. № 46.

² Пропп В. Морфология сказки. М., 1969. С. 90.

сводится. О генетической связи сказки и мифа говорил и К. Леви-Строс, указывая на следующее: когда на поздних этапах истории миф забывается, сказка начинает функционировать в контексте позднего литературного развития, утрачивается понимание мифологической основы сказки¹.

Американское кино актуализировало мифологическую основу повествования, причем в сюжетах фильмов узнаются реалии современной жизни. При этом активность мифа в структуре повествования позволяет поставить вопрос об определяющих контакт кино с массовой аудиторией психологических комплексах, а именно, о вспышке сакральности, которая выражается в мифе. Таким образом, американский кинематограф, имеющий бесспорный успех у массового зрителя, вызван к жизни регрессом в повествовании, воспроизведением повторяющихся элементов мифа. Это позволило пробить стену непонимания между культурами: американское кино популярно не только у своего зрителя, но и во всех культурах, несмотря на их несходство. Кроме того, планетарная и, следовательно, надцивилизационная контактность американского фильма свидетельствует и о глобализации, и о роли кино в этих процессах, и о том, что этот процесс в большей степени протекает в формах американизации.

Регресс в структурах повествования доказывает реальность способного к объединению человечества. Это и есть процесс глобализации, который из стихийного и неосознаваемого процесса, каким он был в предшествующей истории, переходит в специфическую фазу, когда он составляет слагаемое самосознания каждого типа цивилизации, а следовательно, может превратиться в управляемый процесс. Это обстоятельство ставит кино в особую ситуацию.

Следует признать, что наибольших успехов в этом процессе удалось достичь американскому кино. Его воздействие не наталкивается на культурные и цивилизационные барьеры. Причем это достижение, имеющее такой планетарный резонанс, тесно связано со спецификой американской цивилизации. Эта связь, как и особое чувство природы кино у американских режиссеров, ощущалась уже в начале XX в. Так, Э. Фор утверждал, что отсутствие у американцев многовековой культуры не стало барьером для экс-

¹ *Леви-Строс К.* Структура и форма. Размышления над одной работой Вл. Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 21.

периментов в кино¹. Наоборот, американское кино вызвало к жизни язык, соотносимый с потребностями нового этапа в истории человечества — глобализации. Поэтому глобализация, если ее рассматривать в ракурсе кино, в настоящий момент разворачивается и как американизация. Это особенно ощущает россиянин, потребляя огромное количество американских фильмов. Американским режиссерам позволяет соответствовать глобализационным процессам то обстоятельство, что они исходят не из эстетических установок модерна, что сильно в кино других стран, а из архаических повествовательных формул, с которыми они умеют работать. Скажем, фильм Кэмерона «Титаник» представляет буквально энциклопедию таких приемов.

Так, в ситуации интенсивных глобализационных процессов наиболее эффективным вариантом картины мира в ее кинематографических формах оказывается тот, основу которого составляет миф, способный нейтрализовать несходство культур и цивилизаций с их уникальными ценностными ориентациями. Как бы ни оценивать отдельные проявления американского кино, следует признать, что его представители в определенный момент истории разрешили задачу, которую в сфере искусства поставила эпоха глобализации.

В конце XIX в. Ницше писал, что история может осуществлять не только позитивные функции, но и негативные. Она способна сдерживать творческие устремления и приводить их в соответствие с традицией. Ментальность американца в принципе неисторична. Американец лишен страха перед историей. Фор справедливо утверждал, что творчество американского режиссера не сдерживают сложившиеся в истории культурные предпочтения. Его прорыв в стихию глобализации объясняется способностью стереть культурные и художественные достижения предшествующих эпох и вернуться к истокам повествования. Поэтому нужно осознать опыт американского кино. Не следует имитировать американские фильмы, но понять то, как достигается созвучность кино глобализационным процессам, необходимо. Тем более что процесс глобализации не может вечно разворачиваться в формах американизации, как он разворачивается до сих пор, поражая витальностью новой цивилизации, неожиданно оказавшейся в центре внимания XX в. Очевидно, что существовавшие до XX в. в других цивилиза-

¹ Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 53.

циях и ныне активно стираемые американизацией ценности не исчезнут. Рано или поздно человечество будет испытывать необходимость продолжить их развитие. Тогда и станет очевидным, что в процесс глобализации свой вклад должны внести другие народы и цивилизации, может быть, в эпоху американизации и не очень заметные и даже кажущиеся маргинальными, выбивающимися из общих унификационных процессов нового «осевого» времени.

Альтернатива в развитии истории оказалась реальной уже на рубеже XIX—XX вв. Она связана не с идеологиями, с помощью которых пытались нейтрализовать новое дионисийство, спровоцированное «восстанием масс», а с соотносимыми с разными типами личности картинами мира. Как писал В. Шубарт, мир вступает в новую иоаннитическую эпоху, в которой победит идея «всеединства» и в которой определяющим типом личности будет тот, что способен утвердить идею братства и единения всех народов¹. А тип личности, определявший историю до сих пор, т.е. утверждающий власть над миром «фаустовский» человек, в этой ситуации окажется на положении второстепенного. Отечественное кино, достигшее в освоении языка кино еще в 1920-е гг. значительных результатов, в последующие десятилетия, казалось бы, не демонстрировало ярких художественных вспышек, способных заинтересовать Запад. Осуществляя построение социализма в отдельно взятой стране, мессианский человек оказался в изоляции, занявшись реализацией проекта модерна в его наиболее агрессивных формах, что связано с авторитарной государственностью как отечественной исторической традицией. Казалось, в отечественном кино наступило время провинциализма. Но, возможно, что именно в это время были вызваны к жизни структуры, которые оценят лишь в будущем. Например, когда смотришь фильм «Спасите рядового Райана», не перестаешь удивляться, что на американском экране ожила наша киноклассика времен Второй мировой войны. Значит, опыт изоляционистского советского кино на новом этапе все же активно ассимилируется.

Огромный вклад американского кино в мировую культуру эпохи глобализации еще не означает, что, разгадав стратегию кино на новом витке истории, оно уже решило все задачи. Скорее всего, речь идет лишь о верном направлении, требующем последующих открытий, к которым способны и другие народы. В самом деле,

¹ Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997.

улавливаемая американским кино тяга к демонологии в форме, например, фильма ужасов — не есть ли это лишь первое, а потому и вульгарное, понятное массе соприкосновение со сверхчувственным? Если, как утверждает Сорокин, в будущем эта тяга к контактам со сверхчувственным будет усиливаться, то потребуются углубление в эту стихию, что могут обеспечить народы лишь с определенной ментальностью. Как утверждает Н. Лосский, русский народ весьма одарен чувствительностью к высшим формам опыта, более значительным, чем чувственный опыт¹. Это и есть особый дар приобщения к сверхчувственному. Уже сегодня очевидно, что в кинематографический мир прорывается восточная ментальность, которую пытается ассимилировать, в частности, американский кинематограф. Значит, ментальность такого рода способна облагородить актуализируемую на американском экране стихию. Этот вклад может быть не меньшим, чем открытие американским кино новой стратегии развития.

Реабилитация архаики в кино как следствие угасания культуры чувственного типа

В кинематографической картине мира «оживают» символические формы сознания, исключительность которых обусловлена их связью с мифом. Современная ситуация в кино сложилась во многом благодаря американским кинематографистам. Между тем в плане глобализации не менее интересен и момент возникновения кино. Мгновенное включение его на рубеже XIX—XX вв. в культуру соотносится с одной из волн глобализации, которой соответствовало возвращение к древнейшему языку. Это обстоятельство в большой степени определило специфику кинематографической картины мира как производное от символической формы мышления. «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия — части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть, запутанная ткань человеческого опыта»². Утверждая это, Э. Кассирер подчеркивает, что разум — не

¹ Лосский Н. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 256.

² Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 471.

адекватный термин для всеохватывающего обозначения форм человеческой культурной жизни во всем ее разнообразии. Так, признание символических форм познания позволило реабилитировать миф и архетип, без которых невозможно анализировать кинематографическую картину мира.

Древнейший символический язык, вызванный к жизни на заре человеческой истории, самым тесным образом связан с мифом. Может быть, в истории до появления кино об этом символизме бессознательного напоминали лишь сновидения, в которых Фрейд и Фромм обнаруживают древнейшие языковые формы. О языке сновидений Фромм пишет:

|| Это язык, логика которого отлична от той, по чьим законам мы живем в дневное время; логика, в которой главенствующими категориями являются не время и пространство, а интенсивность и ассоциативность. Это единственный универсальный язык, изобретенный человеком, единый для всех культур во всей истории. Это язык со своей собственной грамматикой и синтаксисом, который нужно понимать, если хочешь понять смысл мифов, сказок и снов¹.

Кракауэр замечал, что изобразительное решение немецких фильмов 1920-х гг. напоминает сны, всплывшие из глубин «коллективной души»². Сновидения как проявления человеческой жизни остаются неинституционализируемыми, т.е. в социальном смысле бесполезными. Иное дело — кино, у которого со сновидением много общего³.

Кино является институционализированной реальностью. Его институционализации способствовало использование его как технологии идеологического и пропагандистского воздействия. Конечно, этим смысл кино явно не исчерпывается. Вместе с кино как способом идеологического воздействия общество институционализирует и то, что характерно для сновидения, — комплексы бессознательного в его индивидуальных и коллективных формах. На этом уровне в кино разрешается то, что запрещается на уровне сознания. Становясь участником происходящего, зритель изживает в себе то, что общество осуждает. Поэтому фильмы требуют проницательной интерпретации, позволяющей прочитывать в них

¹ Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 183.

² Кракауэр Э. Указ. соч. С. 163.

³ Михалкович В. Кинематографическая онейрология // Мир психологии. 2000. № 2.

коды не только индивидуального, но и коллективного бессознательного. Если кино — средство институционализации древнейшего языка, то как это можно осмыслить в функциональном плане? В кино как специфической сфере в XX в. оживают структуры древнейшего языка человечества, с помощью которого выражаются явления политической и социальной истории и в еще большей степени — процессы истории ментальности. Кино — это уникальное средство проникать в глубинные структуры истории и в этом смысле оно осуществляет исключительные социальные функции. Однако кино — не только реальность специфического языка, но и содержание, которое может быть адекватно передано лишь с помощью этого языка. Утверждая это, мы касаемся универсальных признаков кинематографической картины мира, которая в XX в. как веке «восстания масс» сыграла значимую социализирующую роль.

Проблема картины мира в ее кинематографических формах актуальна не только потому, что в ее границах происходит регресс к древнейшей форме языка, что соответствует процессам глобализации. В этом процессе каждая новая эпоха и приближает человечество к пока еще не существующим формам, и возвращается к древнейшим архетипам, что позволяет трактовать регресс как неизбежный элемент логики развития. Актуальной проблема становится еще и потому, что в XX в. человечество переживает переход от одного цикла цивилизационного развития к другому, в силу чего культура оказывается в ситуации бифуркации, взрыва¹, становящегося основой для конституирования принципиально новой картины мира. Последняя как раз и возникала на рубеже XIX—XX вв. в формах кино. Изучение ее дает информацию о сути происходившей на рубеже XIX—XX вв. цивилизационной мутации и об одном из ее признаков — глобализации. По мысли Кассирера, облекаясь в форму чувственного, т.е. зрительного, символ выводит за пределы чувственности², и это объясняет выход человечества на рубеже XIX—XX вв. за границы развивающейся с эпохи Ренессанса чувственной культуры. Иначе говоря, кроме чувственной культуры, развивающейся по инерции, в XX в. происходит рождение уже имевших место в древности идеациональных или идеалистических элементов. Видимо, лишь в этой перспективе становится

¹ Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.

² Кассирер Э. Философия символических форм. Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. Антология. 1995. С. 201.

более ясной логика истории кино, как, впрочем, и структура картины мира в ее кинематографических формах, особенно на фоне разочарования в рационалистических формах познания.

Если с этой логикой согласиться, можно высказаться о функционировании картины мира в ее кинематографических формах в XXI в. в пользу русского художника, поскольку (вспомним Н. Лосского) русский человек одарен глубоким даром проникновения в сверхчувственную реальность. Реализация этого шанса при осмыслении процессов глобализации скажется положительно на развитии не только славянской цивилизации, но и вообще всего мира. Если в XXI в. чувственную культуру сменит новая идеациональная культура, то есть надежда, что русское кино в этой культуре способно сказать особое слово.

Скорее всего в XXI в. процессы глобализации окажутся наиболее интенсивными, и разворачиваться они могут не на основе чувственной культуры, как в последние столетия. В XXI в. основой глобализации может оказаться идеациональная культура. В этом смысле российская цивилизация и сформированные в ее границах идентичность и ментальность могут оказаться в центре мировой истории. На наш взгляд, право отстаивать этот тезис нам дает сам опыт отечественного кино, его история, оцениваемая с точки зрения не идеациональной, а определяющей в XX в. чувственной культуры. Эскалация кино в культуре XX в. — следствие становления чувственной культуры. Однако отдельные проявления кино сохраняют связь со сверхчувственным. Проявления сверхчувственного в отечественном кино делало его чем-то исключительным и не до конца понятым при всей его доступности.

Вспышка идеациональной ментальности на рубеже XIX—XX вв. в художественных формах — в формах символизма — свидетельствовала, по мнению его теоретиков, о регрессе в искусстве, а следовательно, об активизации мифологических и идеациональных элементов. В связи с этим правомерен вопрос: был ли символизм лишь эхом имеющего место столетие назад романтизма или его можно считать эмбрионом новой идеациональной культуры, которая хотя и ярко заявила о себе в это время, но в силу катастрофического развития истории, не получила продолжения. Мы склоняемся ко второму. По мысли Лосева, Ренессанс вызвал к жизни то, что будет развиваться в следующих столетиях. Видимо, о символизме можно сказать то же.

Таким образом, дело не только в том, что для культуры XX в. кино оказалось эффективным способом формирования коллективной идентичности. Важно, что сама эта культура не могла обойтись без кино, а следовательно, она позволила ему развернуться в полную мощь, смещая в человеческой коммуникации отношения между вербальными и визуальными пластами. Эффект кино на рубеже XIX–XX вв. во многом был обусловлен переходной эпохой, т.е. распадом традиционных ценностей и возникновением новой формы культуры. Как известно, в переходные эпохи возникающие в вербальных пластах коммуникативные структуры отступают под натиском визуальных форм. Так было, например, на закате средневекового мира, когда в эпоху Ренессанса происходил расцвет пластических искусств.

Мыслят исключительно в зрительных представлениях. Все, что хотят выразить, вкладывают в зрительный образ. Полностью лишенные мысли аллегорические театральные сцены, так же как и поэзия, могли казаться терпимыми именно потому, что удовлетворение приносило только то, что было зримо. Склонность к непосредственной передаче внешнего, зримого находила более сильное и более совершенное выражение средствами живописи, нежели средствами литературы¹.

Если закат средневекового идеационального мира сопровождал взрыв в развитии пластических искусств, то в XX в. кризис чувственной культуры связан с триумфальным развитием кино. Отвечая ориентациям чувственной культуры и свидетельствуя об эскалации сопровождающей переходную эпоху визуальной стихии, кино в то же время указывает на начавшийся в XX в. поворот к новой культуре, которая не исчерпывается чувственным началом и видимым обликом бытия, а стремится проникнуть в его сверхчувственную стихию. Этим можно объяснить стремление возродить в формах кино древнейший язык человечества. Такое его возрождение в формах кино — следствие переходной эпохи в истории, которой является рубеж XIX–XX вв.

Рубеж XX–XXI вв. предстает очередной переходной эпохой, возвращающей к исходной точке, т.е. к переходу на рубеже XIX–XX вв., когда процесс глобализации оказывается зримой реальностью. При этом возникновение кино было одним из способов развертывания процессов глобализации, ибо именно с его помощью преодолевались рационалистические системы познания,

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 318.

ставшие на рубеже XIX—XX вв. предметом критики. Одновременно кино демонстрировало возвращение к древнейшему языку человечества, о котором до этого времени можно было судить лишь по структуре сновидения. Человечеству, освоившему к XX в. мощные технологии, этот язык потребовался заново, ибо, остро переживая единство мира, человечество ради поддержания этого единства было вынуждено пожертвовать логосом и вернуться к мифу. Последний проявился в невербальных формах коммуникации XX в. прежде всего в кино. Поэтому закономерно, что исследователи рубежа XX в. пришли к пониманию того, что и структурные особенности языка кино, и закономерности его истории постигаются не с помощью истории общества, экономики или идеологии, а с помощью мифологических структур. В нашей литературе эта истина постигалась на основе изживания истории тоталитаризма и сталинизма, т.е. познания мифа в его исторических и политических формах. Видимо, наступает момент, когда необходимо понять, как слагаемые этой картины мира оказываются в основе киноязыка вообще, иначе говоря, оказываются неизбежным элементом кинематографического мышления.

Именно так начал в первой половине XX в. постигать кино один из самых гениальных мыслителей в этой сфере — С. Эйзенштейн. Он первым обнаружил, как в структурах киноязыка оживает древний язык человечества и как сквозь просветительскую модель рационалистического познания прорастают мифологические и архетипические структуры познания. Опыт исследования кино Эйзенштейном требует истолкования с точки зрения конструктивных функций. Переключение коммуникации с вербальных структур на визуальные, в том числе и с помощью кино, в XX в. следует рассматривать как факт глобализации. Очень важно и то, что благодаря символическим структурам языка кино становится как бы рентгенограммой психологии масс, а следовательно, летописью ускользающего от истории, понимаемой как экономическая и политическая, глубинного измерения. Кино позволяет фиксировать в истории и интерпретировать ее социально-психологические факторы. В данном направлении известна лишь одна попытка социально-психологического истолкования кино — исследование Кракауэра «От Калигари до Гитлера». Таким образом, возникновение и утверждение кино — следствие мутации в структуре способов коммуникации. В этом смысле можно утверждать,

что кино выступает мощным фактором в эпоху перехода, понимаемого как переход на уровне коммуникации.

Историческая социальная психология первой половины XX в.: коллективная идентичность и кинематографическая картина мира

Эффект кино на рубеже XIX—XX вв. объясняет также и ставшая реальной мутация на уровне культуры, частным выражением которой оказался переход на уровне коммуникации. Говоря о культурной мутации, нельзя не затронуть вопрос кризиса культуры Нового времени и перехода к принципиально новой культуре, становлением которой отмечен весь XX в. Если культура Нового времени развивалась под воздействием печатного станка, то переходная эпоха, выдвигая кино в центр новой культуры, стала причиной гипертрофированного развития визуальной стихии. Момент возникновения кино совпадает не просто с ситуацией исторического перехода, а с ситуацией смены циклов, что сказывается на генезисе и последующей истории кино. Для выявления специфики формирующейся в недрах кино картины мира это пока еще незамеченное историками кино обстоятельство выступает определяющим. Не принимая его во внимание, трудно выявить закономерности исторического развития кино и аргументировать его периодизацию.

Под сменой исторических циклов, которая во многом определила судьбу кино, мы подразумеваем угасание чувственной культуры, развивавшейся с эпохи Ренессанса на всем протяжении Нового времени, и смену ее культурой Нового времени — секуляризованной культурой, в которой связи со сверхчувственным миром исчезают. Это обстоятельство приводит к кризису искусства на рубеже XIX—XX вв. и попыткам воскресить сверхчувственную стихию культуры. Появление кино связано с реальностью чувственной культуры, ибо подлинной стихией кино оказывается реабилитация физической реальности. Но физическая реальность и есть чувственная реальность. Эйзенштейн формулирует одну из значимых закономерностей чувственной культуры, фиксируя момент отпадения эстетического от культового, он говорит, что «религии

вытесняются искусствами»¹. Будучи выражением чувственной культуры, кино способствовало окончательному стиранию сверхчувственной реальности, что характерно для всей культуры, в контексте которой кино функционировало.

История отечественного кино хранит следы перехода, характерного исключительно для российской цивилизации. На рубеже XIX—XX вв. разворачивается процесс кризиса идентичности, формировавшейся на протяжении всей истории императорской России, т.е. с рубежа XVII—XVIII вв., что следует рассматривать в соответствии с надломом Российской империи. На рубеже XX—XXI вв. российская цивилизация находится в аналогичной ситуации. На этот раз надлом возведенной в XX в. коммунистической империи становится причиной нового кризиса идентичности, определяющего сложившуюся в кино последних десятилетий XX в. ситуацию. Естественно, что эти две ситуации в российской цивилизации при всем их сходстве имеют и различия, но мы их обсуждать не будем. Нам важно, что проводимые параллели позволяют точнее оценить смысл сегодняшней ситуации в кино. В какой-то степени на рубеже XX—XXI вв. отечественное кино входит в этап своей истории, позволяющий утверждать, что он является завершающим в пройденном кино историческом цикле. Кстати, такой же цикл пытаются найти и теоретики истории литературы. Так, М. Чудакова утверждает, что в отечественной литературе вторая половина XX в. возвращает к тому же, с чего она начала в постреволюционный период, т.е. обращению к глубинным народным слоям, но что было искусственно прервано. Литература начала 1960-х гг., минувшая 1930—1940-е гг., вернулась к 1920-м гг. С публикаций в России первых сочинений А. Солженицына начинался новый, надолго задержанный, но давно предощущаемый цикл литературного развития².

Как мы уже отметили, более детальную циклическую интерпретацию литературного развития XX в. предложил М. Эпштейн. Поскольку на рубеже XX—XXI вв. нарастает интерес к циклизации, значит, это отражает объективные процессы, т.е. смену культурных циклов. Но очевидно, что, оставаясь лишь в сфере литературной эволюции или эволюции кинематографической, трудно постигать процессы истории ментальности, определяющей разви-

¹ Эпштейн С. Избр. произведения: В 6 т. М., 1966. Т. 4. С. 655.

² Чудакова М. Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 262.

тие как литературы, так и кино. Для понимания в искусстве того, как происходит институционализация картин мира разных типов личности, можно предложить иную парадигму — последовательной институционализации. Когда соответствующая какому-то типу личности картина мира перестает привлекать внимание, наступает смена циклов. Одну из таких смен мы переживаем сегодня, что объясняет царящий на нашем экране хаос. Конец цикла связан с затуханием какой-то тенденции, с распадом того, что некогда держало внимание и кинематографистов, и публики. Но затухание — это и есть реальность перехода к чему-то другому. А для перехода характерен распад картины мира, успевшей сложиться в кино в более стабильную предшествующую эпоху.

Если невозможно наблюдать возникновение новой картины мира, то можно проанализировать то, как сложилась предшествующая картина мира в кино, привлекающая на протяжении нескольких десятилетий внимание нескольких поколений и всего общества. Этот опыт поучителен. Новое противоречие в кино не разрешить, если не будет иметь место очередная пассионарная вспышка. В данном случае речь идет о стихийном явлении, которое нельзя запрограммировать. Хотя подобную вспышку, оказывающуюся в основе художественного подъема кино, прогнозировать невозможно, ее можно контролировать. Так, с помощью цензуры очередная пассионарная вспышка во второй половине XX в. была искусственно задумана, что, безусловно, не способствовало успешному функционированию кино, а явилось подлинной причиной сегодняшнего кризиса, который длительное время разрывался в латентных формах и не осознавался. Чтобы понять, с чем мы имеем дело, необходимо вернуться к исходной точке.

Не вдаваясь в критический анализ содержания фильмов эпохи тоталитаризма, поставим для начала вопросы: как оказалась возможной эта гипнотически воздействующая предшествующая картина мира? Как вообще она возникает в истории и при каких условиях проявляется? Обсуждая эти вопросы, мы должны возвратиться к эпохе, которая оказывается образцом. Если отечественному кино и удастся возродиться и решить многие задачи, то это может произойти лишь в результате контакта, аналогичного тому, который был достигнут в кино первой половины XX в. Россия в переходе от XX к XXI в. переживает новую мутацию или, если пользоваться терминологией И. Пригожина и И. Стенгерс, бифуркацию, «взрыв» предшествующей картины мира. В такие бифуркацион-

ные моменты неизбежно размывание сложившихся в предшествующий стабильный период ценностей в форме активной ассимиляции ценностей, заимствуемых из других культур. К зафиксированной исследователями логике в истории кино подъема и спада процессов вестернизации¹ можно добавить, что она связана не только с политической и экономической конъюнктурой, но и с моментами утраты целостности картины мира или ее кризиса.

Вестернизация кино не была причиной ментальных трансформаций, она находится глубже. Очевидно, что в начале XX в. налицо утрата национального своеобразия не только в России, но и в западных странах. «Все новейшие революции, — пишет Г. Федотов, — создают один и тот же психологический тип: военно-спортивный, волевой и антиинтеллектуальный, технически ориентированный, строящий иерархию ценностей на примате власти»². К этому стереотипу приблизился и базовый в постреволюционной России тип личности. Волна унификации обращает на себя внимание и сегодня — в период увлечения в России либерализмом. Явление незнакомца, т.е. тиражируемого кино нового типа личности, очень точно описывает Бердяев: «В русской революции победил новый антропологический тип. Произошел подбор биологически сильнейших, и они выдвинулись в первые ряды жизни. Появился молодой человек во френче, гладко выбритый, военного типа, очень энергичный, дельный, одержимый волею к власти и проталкивающийся в первые ряды жизни, в большинстве случаев наглый и беззастенчивый»³.

Подобный диагноз трансформации немецкого характера был поставлен Вебером: Как стало возможно, что за менее чем полтора столетия в Германии без изменения субстанции народа вместо добропорядочного, мечтательного и добродушного немца, как несколько свысока, но правильно описала в гётевское время средний тип немца мадам де Сталь, как вместо среднего типа немца времени «поэтов и мыслителей» появился вдруг очень реалистичный, духовно жестко упорядоченный, готовый к действию, отнюдь не мечтательный человек бисмарковской эры, что в сущности представляет собой коренное изменение типа характера?⁴.

¹ Под знаком вестернизации. М., 1995.

² Федотов Г. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб., 1992. Т. 2. С. 170.

³ Бердяев Н. Новое Средневековье. Размышления о судьбе России и Европы. Берлин, 1924. С. 93.

⁴ Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. СПб., 1999. С. 220.

Этот чрезвычайно болезненный и противоречивый процесс всегда и всюду воспринимается так, как в XVIII в. его обозначил М. Щербатов, т.е. как «повреждение нравов», сопровождающее кризис идентичности и делающее актуальным вопрос выживания цивилизации. Достоевский формулирует в записных книжках: «Развратом взяла реформа Петра Великого»¹. Этот процесс подвергнет рассмотрению глубокий и самостоятельный мыслитель Ж. де Местр, у которого звучит критика «проекта модерна» в его раннем, просветительском варианте (позднее у Адорно и Хоркхаймера эта критика станет философской базой постмодернизма). По словам де Местра, волна вестернизации, накатываясь на российскую цивилизацию в пору ее «цветущей сложности», оборачивается, в том числе, и «повреждением нравов», «развратом», утратой традиции.

До сего времени нации были убиваемы завоевателями, т.е. происходило проникновение, но здесь представляется важным вопрос: может ли погибнуть нация на собственной своей земле без переселения, без нашествия, единственно вследствие разложения, достигшего высшей точки и затронувшего самые первородные и созидательные основы? Вот великая и страшная задача².

Этот негативный процесс императорская Россия пыталась преодолеть, становясь оппонентом Запада и вступая в диалог с другими цивилизациями, не утрачивая своей идентичности, тем не менее это еще не позволило преодолеть исходящую от вестернизации возможную опасность.

Очередная волна вестернизации Россию захлестнула в постреволюционный период, когда разразился кризис коллективной идентичности. Картина мира, вызываемая к жизни в советском кино, стала реакцией на этот кризис. Складывающаяся в границах императорской России прежняя идентичность разрушена, а революционные настроения быстро шли на спад. Практически не имея собственного кино (особенно это касается первой половины 1920-х гг.), новое общество было открыто многим влияниям. До конца 1920-х гг. большевистская цензура не успела сформироваться, и в этот период зритель смотрел все, что было произведено Западом. Новая экономическая политика способствовала тиражированию картины мира мещанина-предпринимателя. П. Бляхин

¹ Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 113.

² Местр Ж. де. Петербургские письма. СПб., 1995. С. 257.

фиксирует рост упадочнических настроений, алкоголизм, наркоманию, самоубийства, уход в личную жизнь, увлечение эротикой, вообще социальную патологию в ее разных формах. Это становится причиной возникновения кинематографической чернухи:

Прежде всего в ряде картин мы замечаем нездоровый уклон в сторону смакования эротических в худшем смысле моментов с определенным расчетом вызвать слюну у зрителя, вызвать сальную улыбку и тайное пожимание женских ног и локтей. Актеры добросовестно стараются: аппетитно мнут груди «героинь», свирепо «насилуют», рвут кофточки и юбки, целуют взасос «жадным, страстным поцелуем», с удовольствием раздевают догола неизменно красивых женщин, трепетно поглаживают красивые ножки, дьявольски вкусно пьют вино (которое, конечно, пенится, льется через край, сверкает). Для того чтобы подтвердить это, достаточно вспомнить публичный дом и кабачки «Предателя», картину «Палачи», со вкусом подающую зрителю Распутина и его сановных шлюх, знаменитую «Медвежью свадьбу», в которой сатанизм и эротика достигают своего крайнего выражения, превращаются в патологию, в настоящее безумие. Там уже не просто насилуют, а грызут, упиваются женской кровью...¹

Несмотря на возможные преувеличения большая доля правды в диагнозе Бляхина содержится, о чем свидетельствует происходящая в литературных сферах дискуссия об «есенинщине» как наиболее ярком, как тогда считалось, явлении упадничества. Более жестко оценивает тенденцию Н. Бухарин. Не отрицая таланта поэта, идеолог доказывает, что его поэзия (особенно мотивы «Москвы кабацкой») выражают народный национализм, проявляющийся и в других формах, например в хулиганстве. «Идейно Есенин представляет самые отрицательные черты русской деревни и так называемого “национального характера”: мордобой, внутреннюю величайшую недисциплинированность, обожествление самых отсталых форм общественной жизни вообще»². По мнению Бухарина, Есенин поэтизирует безволие и хулиганство. Беспрецедентная популярность поэта потребовала специальной дискуссии, в ходе которой идеологи и художники пытаются разобраться в общих вопросах, связанных с разочарованием в революционных идеалах, уголовщиной, пессимизмом, самоубийствами, безверием, в конечном счете — с кризисом идентичности. Подобные настроения представляли для большевиков серьезную опасность, и Бухарин призывает «дать залп» по есенинщине, осуждая стихию

¹ Бляхин П. Упадничество в кино // На литературном посту. 1927. № 1. С. 32.

² Бухарин Н. Злые заметки. М.; Л., 1927. С. 8.

простота и бунтарства: «Практически нам нужны совсем другие люди, трезвые, дельные, энергичные, умеющие считать время и добиваться максимального эффекта, ищущие новых и новых усовершенствований, люди, твердыми шагами, литыми мускулами, идущие к поставленной цели»¹. Собственно, это и есть тот новый «антропологический тип», который обнаружили в постреволюционной России Федотов и Бердяев. Характеризуя новый тип личности, Бухарин, по сути дела, дал обобщенный портрет героя будущих советских фильмов, вроде тех, которых сыграли актеры Н. Боголюбов, Б. Чирков, Н. Крючков и т.д., воплощая этот «новый антропологический тип».

Инверсионной реакцией на упадничество стала вызванная в первые десятилетия XX в. к жизни картина мира в ее кинематографической форме, в центре которой оказался военно-спортивный, волевой, технически ориентированный тип личности. В осознании этого типа личности как Федотов, так и Бердяев исходят из космополитических процессов, которые разворачиваются в первые десятилетия XX в. Однако фиксируемый ими «новый антропологический тип» представляет некоего гомункулоза. В реальности было несколько по-другому. То, что в культуре развернулся эксперимент и начинает заявлять о себе какой-то особый тип личности, очевидно. Но связан ли он с космополитическими процессами и утратой национального или все же в формах кино воскресает тип личности, который уже наблюдался в русской истории? О том, что такая постановка вопроса возможна, свидетельствует социологическая концепция немецкой культуры Вебера, предметом исследования которого была интеллектуальная катастрофа XX в. и трансформация немецкого национального характера. По Веберу, каждый человек состоит из многих пластов, в зависимости от обстоятельств какие-то из них отступают на задний план, какие-то начинают доминировать, соответственно репрезентативными становятся типы личности или даже целые слои, которые ранее были незаметны и лишены возможности влиять на общество². Собственно, с этим и связаны столь инверсионные в XX в. трансформации идентичности.

Катастрофические ситуации в истории разрушают типы личности и переживаются болезненно. Однако, может быть, в реаль-

¹ Бухарин Н. О старинных традициях и современном культурном строительстве // Революция и культура. 1927. № 1. С. 21.

² Вебер А. Указ. соч. С. 221.

ности это не разрушение определенного типа личности, а проявление его в формах, обусловленных поздними социальными институтами. Бифуркация рубежа XIX–XX вв., связанная с урбанизацией, планетаризацией и глобализацией, вовсе не приводила к гомункулосу, а возвращала к определяющему в российской цивилизации архетипу личности. По сути дела, в XX в. отечественное кино лишь институционализировало свойственную ему картину мира.

От маргинальной к универсальной картине мира

Выше мы уже касались вопроса о типах личности — интроверта и экстраверта. Продолжим этот анализ. Говоря о возможности на рубеже XX–XXI вв. альтернативной по отношению к процессам вестернизации и американизации картины мира, следует отметить, что в русской культуре такая альтернатива имела место уже столетие назад. В тот период процесс возникновения альтернативной картины мира разворачивался в городах и представлял нечто вроде цивилизационного слома, поскольку цивилизация ассоциировалась с Западом. В первые десятилетия XX в. кино было исключительно городским развлечением. Если к этому времени на Западе лидировала картина мира, соответствующая мешанину-предпринимателю, то русский цивилизационный космос вызывал из небытия, казалось бы, маргинальный тип личности, который можно рассматривать базовым для российской цивилизации и альтернативным в развитии всемирной истории. В зависимости от социализации и институционализации соответствующей ему картины мира следует поставить и практику отечественного кино. Для начала обратим внимание на то, что в урбанизационных процессах рубежа XIX–XX вв. город осмысливается преимущественно в негативном аспектах. Так, Шпенглер связывает интенсивное развитие городов с цивилизацией как определенным периодом в истории культуры, точнее, финальным ее периодом, закатом, распадом, смертью; город выступает могильщиком культуры. Такая рецепция соответствует восприятию города и в русской культуре. Так, Достоевский писал, что в XIX в. произошла «страшная революция, появились страшные города, в которых

разврат, которых не знал Содом»¹. А Петербург считался «центром зла и преступления, где страдание превысило меру»².

Надежды на то, что в городах XX в. возникнет качественно новая культура и что культура в целом перейдет на какой-то более высокий уровень развития, не оправдались или оправдались не полностью. Вместо скачка в новое качественное и планетарное измерение произошла катастрофа, т.е. «смесительное упрощение культуры» (Леонтьев), «восстание масс» (Ортега-и-Гассет) или «век толп» (Московичи). Вместо более высокого уровня развития возникает и распространяется массовая культура как нечто особое по отношению и к элитарной, и к этнической, или фольклорной, культуре. Но прежде чем появиться массовой культуре, в городах формируется масса и специфическая коллективная ментальность, от которой зависит и функционирование кино. Такая ситуация соответствует концепции Э. Тоффлера, доказывающая, что омассовление — один из основополагающих признаков начавшейся в XV в. и заканчивающейся в XX в. индустриальной цивилизации. Но как показал Фрейд, там, где масса, там и вожди, а вожди — это оживший архаический образ «культурного героя», который и тиражируется экраном. Это означает, что реальность начинает восприниматься сквозь призму мифа. Городская масса демонстрирует провал в архаическое сознание. Вместо предполагаемого прогресса в реальности имел место регресс. Это фиксирует кино — на экране появляются элементы архаического сознания, особенно фольклорного. Не случайно история отечественного кино начинается с создания фильма о фольклорном герое Стеньке Разине. В последующие десятилетия активизация этого сознания продолжается, что выражается в форме городского романса, баллады, сказки и т.д. Следы фольклоризации можно обнаружить и в фильме Г. Козинцева о Максиме, и в исторических фильмах о русских полководцах, которые с 1930-х гг. появились на отечественном экране.

Однако в XIX в. процесс разворачивался по иной логике. В последние десятилетия XIX и первые десятилетия XX в. в обществах происходила интенсивная дифференциация социальных групп, что вселяло надежду. Все подтверждало положения интеракционизма в социологии, согласно которому общество — это объединяющиеся социальные группы. В процессе взаимодействия они

¹ Достоевский Ф. Указ. соч. Т. 23. С. 96.

² Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 260.

создают наиболее оптимальную социальную и государственную структуру. Достаточно обратиться к художественной жизни рубежа XIX–XX вв., чтобы обнаружить, как много в тот период возникло художественных направлений и групп. По сути дела, процесс дифференциации общественного целого свидетельствовал об усилении субъекта исторического процесса, что можно оценивать положительно. Однако в реальности человек того времени оказался в ситуации дегуманизации, т.е. стал в еще большей степени объектом, нежели в предшествующие эпохи. Это иллюстрирует практика тоталитарных режимов.

Вебер, как и Леонтьев, считал происходящее в XX в. катастрофой, предпосылки которой усматривал в XVIII и XIX вв. В чем причина этой катастрофы? На рубеже XIX–XX вв. катастрофа происходила и в городах, и в обществе в целом. В отличие от Запада русский город не стал для нее барьером. Естественно, катастрофа в российской цивилизации имеет свои особенности. Если историческую реальность XX в. рассматривать в соответствии с предложенной Тоффлером идеей перехода от индустриальной цивилизации к постиндустриальной, то очевидно, что в российской цивилизации этот процесс запаздывает, здесь индустриальная цивилизация пока еще не состоялась, а лишь начала рождаться в недрах земледельческой цивилизации. Поэтому так активен традиционализм, перманентные вспышки сакральности, правда, в светских формах. В России развитие промышленности и интенсивный рост городов начинаются в XVIII в. Развитие индустриальной цивилизации в России происходит в том же временном цикле, что и на Западе. Сельский житель оказывается в контакте с городом или будучи отходником, т.е. покидая деревню лишь на определенное время, или переселяясь в город. Но в российской цивилизации процесс раскрестьянивания не столь интенсивен, как на Западе.

В эпоху активизации среднего сословия в России начали появляться и свои идеологи, которые вскоре оказались забытыми, не состоялись. Был даже период, когда российские купцы смотрели на дворян сверху вниз. Шкловский пишет: «В XVIII в. городской житель был. Было третье сословие, и вело оно себя вовсе не так, как потом вели себя забытые люди у Салтыкова-Щедрина»¹. Купцы XVIII в. уже «шляпы ни перед кем не снимают». Однако дворянская субкультура оказалась сильнее. Статус дворянина был значительно выше, а поэзия дворянской культуры связана с усадьбой.

¹ Шкловский В. Чулков и Левшин. Л., 1933. С. 37.

Процессы, не получившие развития в конце XVIII в., повторяются в конце XIX в., когда начнется новая активизация среднего сословия и придут «новые русские», т.е. деловые, предприимчивые люди. На этот раз об их приходе будет свидетельствовать и кино, куда они устремились как первые кинопредприниматели и кинопрокатчики. Однако в начале XX в. эти «новые русские второго призыва» потерпят поражение так же, как в конце XVIII в. «новые русские первого призыва». Об этом свидетельствует судьба отечественного предпринимательства в кино.

Однако судьба среднего сословия в России — это судьба города, городской культуры в целом. Город на Западе — это способ перехода на новый уровень социального развития, когда центром истории становится субъект. Следовательно, город противостоял регрессу. Иная логика в российской цивилизации. Здесь отсутствие постепенности в ассимиляции городских ценностей создало основу для взрыва, который и происходит в городах начала XX в. Индустриальная цивилизация (а она развивается в городских формах) блокируется активностью витальности, накопленной в недрах земледельческой цивилизации, реальной в России и в начале XX в.

Казалось бы, здесь нет противоречия. То, что длительное время в российском государстве сдерживалось, т.е. витальная стихия на стадии доминирования земледельческой цивилизации, наконец-то могло себя проявить, как это было на Западе. Земледельческая цивилизация на рубеже XIX—XX вв. начинает активно распадаться. Все логично и закономерно. Если инициативная личность не могла найти себя в земледельческой цивилизации, то такие возможности давал город начала XX в. Представитель земледельческой цивилизации стал более свободным, получив возможность проявить себя в городе. Однако когда этот процесс начинается, в городах нарушается постепенность процесса аккультурации носителей земледельческой цивилизации. Миграция крестьян в города настолько беспрецедентна, что формула «восстание масс» в России получает вполне конкретное выражение. Оно реализуется как восстание деревни против города. Процесс разворачивается в латентных, а потому и неосознаваемых формах. Непропорциональность численности горожан и мигрантов приводит к тому, что ведущей силой становится не город, а деревня, даже в границах городов. Налицо регресс, проявившийся в возвращении к сюжетам ранних литературных этапов, в темах и образах массовой культуры, эскалация которой происходит в городах. Так, Б. Балаш утвер-

ждал, что кино в городах становится новым фольклором в визуальных формах или, как позднее это назовут, постфольклором¹. Сознание вчерашнего крестьянина оказывает давление и на репертуар кинотеатров, и на интерпретацию первых киносюжетов.

Активной в городах становится не только инициативная личность, склонная по своей природе к торговле, рынку, обмену, извлечению пользы и накоплению капитала, как это вроде бы можно было ожидать и как это имело место на Западе. Вместо постепенности в актуализации картины мира экстраверта-предпринимателя в городах происходит «взрыв» — причина все большего и фатального расхождения с Западом. Это позволяет воспринимать российскую цивилизацию как маргинальное образование, выключенное из «осевого» времени. И таково сегодняшнее мироощущение русского человека, утратившего идентичность и растерявшегося перед процессами глобализации в американизированном варианте.

Если бы индустриальная цивилизация в России развивалась постепенно, то слома могло бы не произойти. Картина мира, выработанная земледельческой цивилизацией, могла бы постепенно трансформироваться под воздействием универсализирующейся картины мира горожанина, которая есть картина мира расчетливого, рационалистически мыслящего мещанина-предпринимателя, т.е. экстраверта. Речь могла идти о Реформации в российских формах, которая начала разворачиваться в XVII в., но не состоялась.

Картина мира горожанина начала формировать в культуре экстравертивное историческое сознание, вытесняющее сознание мифологическое. Сознание расчетливого предпринимателя могло бы еще более радикально воздействовать на традиционное сознание крестьянина с присущими ему мифологическими, сакральными и, следовательно, неисторическими представлениями. Этот процесс разворачивался в городах трех первых десятилетий XX в. В репертуаре кинотеатров того времени не только можно выявить рассчитанные на фольклорное сознание массы «новых горожан» — недавних крестьян сюжеты, но и фиксировать давление на репертуар предпринимательского сознания с его ориентацией на релаксацию, досуг, разгул, эротику и т.д., воспринимаемых по контрасту с требующей напряжения и рационального поведения монотонной деятельностью. Наверное, этим можно объяснить эскалацию показа западных лент на отечественных экранах и развернувшийся в

¹ Неклюдов С. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1.

первые десятилетия XX в. процесс вестернизации экрана. Городское мещанство постепенно стало ведущим слоем киноаудитории первых десятилетий XX в. Со временем мелодрама превратилась в лидирующий киножанр. Наконец, в 1910-е гг. в России возникла система «звезд», определяющая и историю западного кино.

Динамизм XX в. привел к смещению наметившейся логики развития. Вместо активности предпринимателя отмечалась активность мифа, что объясняется иными отношениями между земледельческой и индустриальной цивилизациями, чем это имеет место на Западе. Это смещение настолько значимо, что во многом определило политическую историю XX в. Фиксация такого смещения требует внимания к социально-психологическому фактору истории, т.е. к выделению типов личности, выявлению соответствующих им картин мира, к способам социализации этих картин мира и, наконец, к взаимодействию этих картин мира между собой и отношению каждой из них к культуре в целом. Разгадка свершившегося в истории рубежа XIX–XX вв. лежит в этой плоскости.

Постановка вопроса, связанная с выдвигаемым на первый план психологическим фактором истории, обязывает аргументировать наш подход к городской проблематике на уровне типологии личности. Следовательно, необходимо разработать типологию личности, которая будет основой не только для типологии кинозрителя, но и для типологии способов кинорецепции. Среди известных вариантов типологий можно назвать, в о - п е р в ы х, предложенную русским психологом Лазурским, но она слишком детализирована; во - в т о р ы х, типологию Юнга, которой мы выше и воспользовались при характеристике культур чувственного и идеационального типов. Однако в нашей системе выделяемые Юнгом признаки — не универсальные, а частные (например, предприниматель — это обязательно экстраверт); в - т р е т ь и х, типологию А. Григорьева, который анализирует с точки зрения существующих типов личности литературу XIX в.¹ . К сожалению, проект Григорьева не только недооценен, но и забыт. Григорьев был убежден в том, что историю делает третье сословие. Предложенная Григорьевым методология давала возможность анализировать великую русскую литературу XIX в. в интересующем нас аспекте. Поэтому вполне допустимо подойти и анализу кино XX в. с теми же

¹ Григорьев А. Граф Л. Толстой и его сочинения // Время. 1862. № 9; Он же. Лермонтов и его направление // Там же. № 11.

критериями, но опираясь на достижения современной психологии и социальной психологии.

Городскую проблематику естественно связывать с типом личности мещанина-предпринимателя, который вызывает к жизни чувственную культуру. Характеристику этого типа личности дает немецкий экономист и социолог В. Зомбарт. Обратим внимание на то, что в современной русской культуре слово «мещанин» имеет негативные коннотации. Хотя объективно оно обозначает лишь принадлежность человека к городскому сословию. Отрицательное отношение к мещанину сложилось в основном в 1920-е гг., т.е. в период нэпа, когда активировались картины мира мещанина-предпринимателя. В плане социально-психологического фактора истории нас интересует именно способ социализации и институционализации картины мира мещанина-предпринимателя, которая может стать универсальной и оказаться синонимом культуры в целом. Конечно, данная точка зрения не исчерпывает всей сущности городской проблематики, однако она необходима, чтобы продемонстрировать тезис о субъекте как творце исторического процесса. В связи с этим отметим одно из положений М. Вебера, касающееся появления города на месте рынка¹. Там, где рынок, там и предприниматель, а следовательно, и город. Однако если в момент возникновения город и выступает как среда социализации и институционализации картины мира мещанина-предпринимателя, то это совсем не значит, что эта функция города сохранится и в последующей истории. Один из парадоксов истории российской цивилизации заключается как раз в том, что городская среда функционирует как способ институционализации картины мира, соответствующей совершенно другим типам личности.

В каждый момент истории в городе обретают себя, конечно, не только предприниматели, но и другие типы личности. Так, если предприниматель занят возведением заводов, бирж, банков, то другие типы личности соотносят себя с имеющими место в городском пространстве храмами, административными учреждениями, кинотеатрами. Остановимся на трех основных типах или скорее (что близко Юнгу) архетипах, критерием выделения которых мы считаем несходство их отношения к миру. Первый тип ориентирован на ломку всего существующего и радикальную перестройку мира, второй склонен создавать воображаемые и утопические

¹ Вебер М. Город // М. Вебер. Избранное. Образ общества. М., 1994. С. 310.

миры, третий оценивает мир расчетливо и везде ищет выгоду; в эстетическом смысле он безнадежен, но находит себя, скажем, в кино в качестве продюсера или кинопрокатчика. Указанная типология может стать основой для построения типологии кинозрителей.

Говоря о мещанине-предпринимателе, мы имеем в виду не тип деятельности и не профессию, а психологическую интерпретацию типа личности, т.е. ее предрасположенность к деятельности, профессии. Для Зомбарта не только город, но и капитализм оказывается фактором социализации и институционализации картины мира мещанина-предпринимателя. Нам неизвестны исследования исторических проявлений этого типа личности, между тем Лосев находит его в античности — это тип личности, воспринимающий мир сквозь призму пользы, расчета и выгоды. Активность данного типа можно обнаружить и в русской истории, например, в первом варианте «Домостроя», который несет на себе печать купеческого Новгорода.

Кроме мещанина-предпринимателя можно выделить тип пассивной и тип лиминальной личности. На пассивной личности, по Гумилеву, держится вся история, ибо этот тип обладает колоссальной энергетикой. «Пороговый», лиминальный тип личности находится в предчувствии наступления новой эпохи и возникновения нового мира. Если этого не происходит в реальности, то лиминальная личность создает новый мир в своем воображении, это — интроверт, тип утописта, футуриста, у которого ослаблены связи с миром настоящего и который устремлен в будущее. Федотов описывает его как странника, беспочвенника. По всей видимости, этот тип является носителем идеациональной ментальности. Мы называем его типом лиминальной личности. Эпохи активизации этого типа личности выступают эпохами становления идеациональной культуры.

Если историю рассматривать с точки зрения социальной психологии, она разворачивается как актуализация свойственных тому или иному типу личности картин мира, что возможно при наличии соответствующих социальных групп, субкультур, контркультур, поколений и т.д. Наряду с типологией личности возможна и типология субкультур. Соответственно выделяются субкультуры предпринимательского, пассивного и лиминального характера, определение которых усложняется сословными, территориальными, конфессиональными, цивилизационными, профессиональными и иными факторами. Типы субкультур и их картины

мира получают выражение в кино, определяют интерпретацию сложившихся сюжетов и жанров, а также рецепцию фильмов. Кроме того, они обуславливают и процесс дифференциации аудитории кино, формируя несходные вкусы, предпочтения и эстетические оценки, которые находятся в зависимости от факторов, называемых в социальной психологии социальными установками¹.

История культуры разворачивается как процесс актуализации, социализации и институционализации картин мира в их субкультурных формах, что в функционировании кино является определяющим. Бывают ситуации, когда имеет место их конфликтное взаимодействие, и ситуации, когда соответствующая одной из субкультур картина мира оказывается универсальной, на каком-то этапе истории представляя синонимом культуры. Можно констатировать, что в русской истории на рубеже XIX—XX вв. город не стал фактором институционализации картины мира мещанина-предпринимателя, хотя такая тенденция и наблюдалась. Нарушение соотношения земледельческой и индустриальной цивилизаций привело к вытеснению картины мира мещанина-предпринимателя картиной мира выходца из земледельческой цивилизации, более того, в городе начала XX в. произошел «бифуркационный» взрыв, после чего история пошла по непредсказуемому пути.

На протяжении XVIII—XIX вв. инициативные люди постоянно вырывались из деревни, пытаясь найти себя в городе, пополняя мещанско-предпринимательские слои. Однако миграция привела к диспропорции, и лидером оказался не деловой, а лиминальный, «пороговый» тип личности. Следствием этого явилась актуализация соответствующей этому типу личности картины мира. Для нее характерны понижение удельного веса экстравертированности и рационализма и повышение роли мифологического сознания, а, как известно, миф противостоит историческому сознанию. То, что произошло в России в первые десятилетия XX в., и есть выход из истории: «Эти тенденции свидетельствуют не только о пренебрежении к “историцизму”, но и к истории как таковой. Похоже мы имеем полное основание видеть в них сопротивление истории и более того — бунт против исторического времени, попытку вновь включить это историческое время, обогащенное опытом человеческого существования, в космическое, циклическое и бесконечное время»².

¹ Шихирев П. Современная социальная психология. М., 1999. С. 100.

² Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С. 233.

По сути выход за границы истории означал альтернативу в ее развитии, которая на уровне политической истории и идеологии была предельно вульгаризирована и, как мы сегодня понимаем, скомпрометирована. Тем не менее скомпрометированная в политическом смысле альтернатива заслуживает внимания в психологическом, ментальном смысле. Если ментальный комплекс не реализовался в политических формах, он проявляется в других формах. Какие факторы способствовали слому естественной логики цивилизации (если за образец взять западную цивилизацию) в России? Является ли причиной лишь имевшая место в начале XX в. бифуркация — явление действительно стихийное и непредсказуемое?

Резкая смена в истории типа личности — следствие бифуркации, а бифуркация — это торжество случайности и, следовательно, в этот процесс вмешиваться бесполезно, детерминизм тут излишен и неуместен. Но произошедшему может быть дано иное объяснение. Если в процессе бифуркации произошло вытеснение картины мира мещанина-предпринимателя, то, вероятно, в этом была какая-то латентная логика, которую бифуркация и выявила. Такой логикой может быть то, что в российской цивилизации базовым типом личности явился не мещанин-предприниматель, как на Западе, а лиминарий, который начал проявлять с этого времени предельную активность и стал базовым типом. В этом случае бифуркация предстает не хаосом и взрывом, а способом выявления глубинных слоев, характерной для российской цивилизации ментальности, т.е. прорыва к логике, не лежащей на поверхности и, естественно, неосознаваемой.

В России социальная история XVII—XIX вв. стимулировала институционализацию картины мира мещанина-предпринимателя, что означало вестернизированный путь развития. Однако бифуркация начала XX в. нарушила эту логику. В историю ворвался латентный тип личности, картина мира которого в XX в. социализировалась в политической истории.

Отметим, что ни один из названных выше типов личности не определял отечественную цивилизацию на всем протяжении ее истории. Но на каждом из этапов этой истории какой-то тип личности оказывался ведущим, что получало выражение и в культуре в целом. Так, тип лиминария был определяющим на протяжении нескольких десятилетий, а способ институционализации присущей ему картины мира проявился в кино. Этому типу личности

обязано и советское кино¹. Его основу составила актуализация архаических мифологических структур, в частности возрождаемого в вождях образа «культурного героя», мотива жертвоприношения, мотива смерти старого и рождения нового космоса и т.д. Картина мира лиминария является следствием очередной сакральной вспышки, причем на этот раз не в религиозных формах, как, например, во второй половине XVII в., а в атеистических, точнее, идеологических формах. Можно утверждать, что в какой-то степени в начале XX в. Россия актуализирует настроение, соотносимое с западной Реформацией. Ситуация оказалась настолько значимой, что возникало ощущение культурного и нравственного вакуума, который в реальности явился следствием смены картины мира одного типа личности картиной мира другого типа личности.

Город первых десятилетий XX в. стал фактором институционализации архаического, а вернее, мифологического сознания. В результате этого смещения города возникает как оппозиционная по отношению к реальности земледельческого мира реальность². Когда активность мещанина-предпринимателя угасает, к жизни вызывается архаический образ города. Это обстоятельство можно оценивать как катастрофу, которая еще больше развела российскую и западную цивилизации. Возможно, однако, что имела место не катастрофа, а прорыв к национальной ментальности, которую заглушали в России с петровских реформ.

Таким образом, в русском городе начала XX в. происходит институционализация картина мира лиминальной личности. Не случайно искусство первой половины XX в., особенно массовое, связано с праздничными мотивами и земледельческими представлениями. Актуализация картины мира лиминария нашла выражение и в возведении Сельскохозяйственной выставки, и в кино.

Разумеется, история XX в. не могла свершиться без пассионария. Слишком много в ней разрушения, самопожертвования и попыток создания утопических миров. Видимо, XX в. начинался с очередной вспышки пассионарности, что объясняется накопившейся витальной энергией, не получившей выражения в предше-

¹ *Хренов Н.* Эволюция экранных форм в контексте смены субкультур // *Экраны искусства и литература. Телевизионный этап.* М., 2000.

² *Хренов Н.* Образы города в истории: психологический аспект смены парадигмы // *Общественные науки и современность.* 1995. № 6; *Он же.* Картины мира и образы города (Психологические аспекты образования субкультур и их воздействие на художественную культуру города) // *Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога.* М., 1996.

ствующих столетиях. Начинаясь в XX в. эра массы сопровождалась пассионарным напряжением и верой в утопические миры. Кино первой половины XX в. представляется исключительно пассионарным. Во второй половине XX в. ситуация изменяется: явные формы приобретает лиминальная сущность кино, о чем и свидетельствует эффект А. Тарковского.

Динамичная история XX в., как она предстала в кинематографической картине мира, кажется институционализацией пассионарной картины мира. Лиминальное измерение оказывается латентным. Однако именно оно является определяющим.

Вспышка сакральности как предпосылка возникновения картины мира в отечественном кино первой половины XX в.

Вестернизация кино связана с образовавшимся в результате переходных процессов и распада картины мира духовным вакуумом, который заполняется тем, что социологи кино определили этим термином. Но это была уже вторая волна вестернизации. Первая волна имела место в эпоху смуты, и она тоже породила ситуацию духовного вакуума. Начиная с 1930-х гг. состояние вакуума было преодолено, однако это произошло не благодаря власти, цензуре, пропаганде, идеологии и советскому строю. Гипнотически воздействующая в отечественном кино картина мира была вызвана к жизни отнюдь не большевистской идеологией. Усилиями большевиков развертывающиеся процессы были загнаны в русло идеологии, как они раньше в истории загонялись в границы религии. Поэтому и создавалось ощущение, что вызывавший восхищение контакт советского кино с массовой аудиторией обязан идеологии. Мутация в культуре не только не сводилась к идеологии, но подчас и не соприкасалась с ней.

Как в кинематографических формах можно добиться картины мира, вызывающей интерес всего общества, и эффективно воздействовать на процессы социализации? Как в советском кино оказалась возможной картина мира, представлявшая нечто исключительное? Здесь не обойтись без привлечения имевшего место в XX в. феномена переходности от угасающей чувственной культу-

ры к новой культуре. В этом смысле показательны вспышки идеациональной ментальности, которые вызывали к жизни картину мира в ее кинематографических формах, доминировавшую в первой половине XX в. Можно предположить, что картина мира в советском кино возникала в результате преодоления бифуркационного, или переходного, процесса. В силу определенных причин развертывание процессов чувственной культуры, прежде всего городской, оказалось блокированным. В данном случае уместна аналогия с XVII в. как периодом смут и расколов.

Феномен отечественного кино, как и характерную для него картину мира, можно объяснить, лишь фиксируя феномен противостояния чувственной культуре, которая в атмосфере марксизма и соответственно атеизма переживала ситуацию пика. Одновременно развертывались процессы блокирования реабилитации физической реальности, которые в атмосфере усиливающегося атеизма провоцировали контакт со сверхчувственным. Блокирование чувственной культуры возможно только в случае реабилитации идеациональной культуры, что и осуществлялось благодаря институционализации картины мира личности лиминального типа. Речь идет о регрессивном движении или о блокировании секуляризованных процессов культуры и о вспышке сакральности, что можно оценить как парадоксальное явление в культуре XX в.

Однако взрыв сакральности в атеистическом мире кажется регрессом, если сакральное отождествлять с религиозным. Но религия выступает лишь одной из сфер сакрального, которое может проявиться также в нравственных, семейных, культурных, идеологических, эстетических и других сферах¹. Так, для в первой половины XX в. характерна гипертрофия идеологии. Почему же она так воздействовала на миллионы? Следует принимать во внимание тот факт, что сферой проявления сакрального стала идеология. Некоторые мыслители точный диагноз ставили уже на начальных этапах революционной ситуации: политическая и атеистическая история развертывается в религиозных формах. Так, утверждая, что русский социализм развертывается в религиозных формах, Бердяев уточнял, что это открытие сделано Достоевским: «Он понял, что революция совсем не то у нас означает, что на Западе, и потому она будет страшнее и предельнее западных револю-

¹ Беккер Г. Современная теория священного и светского и ее развитие // Г. Беккер, А. Босков. Современная социологическая теория в ее преемственности и развитии. М., 1961. С. 170.

ций. Русская революция — феномен религиозного порядка, она решает вопрос о Боге. И это можно понимать в более глубоком смысле, чем понимается антирелигиозный характер революции французской или религиозный характер революции английской»¹.

Одним из первых, кто называл социализм новой религией, был Луначарский, как бы отвечая своей формулировкой на вопрос Ницше о приходящей на смену старым, умирающим религиям новой религии сверхчеловека. Луначарский утверждал, что хилиастический идеал тысячелетнего царства на преображенной после Судного дня земле реализуется в социализме², за что и был раскритикован как «богостроитель». Следует признать, что особенности русской революционной ментальности он уловил верно. На более глубоком уровне этот процесс был осмыслен С. Булгаковым, воспринимавшим революционные настроения начала XX в. в контексте истории то вспыхивающих, то угасающих хилиастических и апокалиптических настроений, в соответствии с которыми мир может обновиться чудесным, сверхъестественным образом. До Нового времени эти настроения имели место в религиозных формах (например, в эпоху Реформации на Западе), однако они могут происходить и в секуляризованных формах. Собственно, таковой формой и выступил социализм, в основе которого оказалась старая хилиастическая вера в наступление земного рая и в земное предраспределение исторической трагедии.

Вспышка сакрального в формах идеологии возвращала человечество к истокам истории, когда апокалиптические и хилиастические образы предшествовали христианскому учению и являлись элементами мифологического мышления, и происходила в ситуации кризиса религиозного сознания, что представляет оборотную сторону эскалации чувственной культуры, особенно в ее массовых формах. Однако кризис религии в большей степени был характерен для Запада и ориентирующейся на Запад отечественной элиты. А масса, даже приобщаясь к городской культуре, не успела утратить контакта со сверхчувственным. С конца XIX и в начале XX в., оказавшись в ситуации эскалации чувственной культуры, неожиданно начала выказывать интерес к религии и отечественная элита. Г. Флоровский писал: «Но то была новая встреча, встреча интеллигенции с церковью после бурного опыта нигилизма, от-

¹ Бердяев Н. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 261.

² Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908. Т. 2. С. 61.

речения и забвения. То было преодоление “шестидесятых годов”. Возврат к вере...»¹. Любопытно, что вспышка сакральности в начале XX в. произошла не в формах религии, а в формах политики. Но без того движения к церкви не понять историческую психологию времени, как и имевший тогда место художественный подъем, в том числе в кинематографе.

Начиная с 1920-х гг. и на протяжении нескольких десятилетий кинематограф получал импульс от вспышки сакрального, вызывая к жизни картину мира, которая обладала особой притягательностью для массового зрителя, причем даже независимо от степени таланта самих кинематографистов, от жанров и сюжетов. К чему бы кинематографисты того времени ни прикасались, все воспринималось сквозь призму сакральной ауры и все имело максимальное воздействие. Следовательно, помимо предметной, сюжетной и стилистической реальности в фильмах того периода была специфическая, связанная с коллективным бессознательным реальность.

Здесь и произошло расхождение между западной и российской цивилизациями и не только потому, что в своем развитии Россия по-прежнему запаздывала по сравнению с Западом. Если в первой половине XX в. в России отмечен взрыв сакральности как следствие очередного пассионарного напряжения, что позволило вспомнить образ «прометеевского» человека, конечно, в русском варианте, то на Западе имел место кризис картины мира, характерной для данного типа личности. Поэтому из-за отсутствия пассионарного напряжения рожденная Западом идея социализма на самом Западе так и оставалась академической идеей, а Россия, переживая очередную вспышку пассионарности, эту идею подхватила, относясь к ней как к новому религиозному учению. Институционализируя картину мира мещанина-предпринимателя, западное кино продолжало развиваться в границах чувственной, секуляризованной культуры, ставя акцент на воспроизведении частной жизни людей, а советское кино демонстрировало выброс архаического мышления, стирающего все частное, личное, и актуализируя во многих своих сюжетах древнейший мифологический мотив жертвоприношения, ибо рождение нового космоса, в данном случае космоса революционного, гарантировала лишь жертва.

В качестве иллюстрации сошлемся даже не на классические фильмы Эйзенштейна или Довженко, а на фильм Ф. Эрлера

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 470.

«Крестьяне», в котором возведение нового социального космоса, т.е. колхоза, предстает оборотной стороной смерти героини — Варвары Нечаевой¹. Возврат к архаике, связанный с мотивом жертвоприношения как условия рождения нового космоса, проявился в том, что сложившиеся в Новое время сюжеты и жанры воспринимались как искусственные, тем более мелодрама, следы которой в истории нашего кино едва различимы. Представители авангарда вообще выступали против традиционных законов сюжетосложения и жанрообразования, что, несомненно, соответствовало взрыву архаического сознания, возвращению к мифу. Но в большевистской России такое возвращение происходило в иных формах, чем в последние десятилетия XX в. демонстрировало американское кино.

Когда имеют в виду отечественное кино первой половины XX в., подчеркивают отсутствие личного начала, растворяющегося в массовых движениях и акциях. Отсюда — критика идеологии, заменившей и личностное, и нравственное сознание. Но дело в том, что речь здесь должна идти не об идеологии, а о взрыве сакральности в массовых формах, когда личностный фактор оказывается не только второстепенным, но и вообще как бы не существующим. Стирание личностного начала — оборотная сторона вспышки сакрального, а точнее, возрождения архаического сознания. Это вопрос не психологии и социологии, а оживающего в кинематографических формах коллективного бессознательного. В какой-то мере ответственной за этот взрыв религиозной экзальтации выступает интеллигенция. Так, мировосприятие интеллигенции XIX в. — народников Федотов уподобляет религиозному («это взрыв долго копившейся, сжатой под сильным давлением религиозной энергии, почти незаметной для глаза в латентном состоянии»²) и констатирует, что «перед нами стихийное безумие религиозного голода, не утоленного целые века»³.

Касаясь мировосприятия интеллигенции как субкультуры, сохраняющей в русской культуре сакральные ценности, следует учесть, что XX в. ближе не к XIX в., а скорее к XVII в., как новый век смуты и раскола. Поэтому источник сакральности как пси-

¹ Хренов Н. Художественная картина мира 30-х годов в ее кинематографических формах // Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х. М., 2000. С. 77.

² Федотов Г. Трагедия интеллигенции // Г. Федотов. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. Т. 1. С. 89.

³ Там же. С. 90.

хологической основы картины мира в ее кинематографических формах необходимо искать в другом. Носителями сакральности и в среде интеллигенции, и в какой-то другой среде могут быть лишь пассионарии. Можно сказать, кинематографическая картина мира в России в период ее ренессанса обязана пассионарной вспышке. Это обстоятельство способно объяснить, почему в первой половине XX в. оказались возможны исключительный контакт с аудиторией и гипнотическая притягательность кино того времени.

В результате пассионарной вспышки преодолевается развертывающаяся в чувственной культуре социальная аномия и имеет место торжество солидарности, что вызывает к жизни дополнительную энергию, направляемую на утверждение и сохранение сакральных ценностей. Однако пассионарная вспышка может охватить какую-то узкую группу или субкультуру, не распространяясь на все общество, и массовую общность, способную распространить свое настроение на остальных ее членов. Такая пассионарная вспышка обычно происходит наряду с разрушением существующей картины мира и с утверждением вместо нее новой. Этот пафос утверждения можно соотнести с культом новой сакральности. В результате распада старой картины мира в массе возникают шок и страх. На волне этого настроения появляются наделенные харизмой лидеры, увлекающие массы на построение новых миров. Все это наблюдалось в революционной и постреволюционной истории России. Вожди наделяются харизмой, возрождая образ «культурного героя» как центральный образ мифа. Толпы участвуют в гигантских инсценировках, которые по численности участвующих превосходят чествования римских и китайских императоров. «Поскольку все, что бы ни происходило на подмостках истории, имеет причину в личности, приписывается необыкновенным подвигам и качествам великого человека: триумф революций, прогресс науки, перепады производства, а также выпадение дождей и излечение больных, героизм солдат и вдохновение в искусстве»¹. Все это воспроизводится в кино. Поэтому образ харизматического «культурного героя» запечатлен во многих фильмах.

Таким образом, лидером развертывающейся в России истории стал не мещанин-предприниматель, а иной психологический тип, которому обычный труд землепашца или рабочего ка-

¹ *Московичи С.* Век толп. С. 26.

зался скучным. Если он до этого повседневного труда и снисходил, то лишь при условии, что речь идет о возведении чего-то такого, что преобразует всю Вселенную, что и воспроизводилось на экранах того времени. Воспроизводя картину мира этого психологического типа личности, кино ему льстило¹. Видимо, в период бифуркации, когда угасает не только аристократия, но и интеллигенция, пассионарная вспышка связана с наиболее массовыми слоями общества, которые до сих пор не проявляли активности в истории. Как утверждает Гумилев, пассионарии происходят не только из аристократических, но и из демократических слоев общества. То «восстание масс», которое произошло на рубеже XIX–XX вв. во всем мире, в России спровоцировало очередную вспышку пассионарности, которая в истории России была ослаблена уже к петровским реформам. Эта вспышка создала реальную основу для утверждения картины мира в ее кинематографических формах. Эта пассионарная масса и стала массовой аудиторией кинематографа.

Поэтому социальные функции кино этого времени необходимо выводить из исключительности сложившейся в истории первой половины XX в. ситуации: они очевидны лишь при соотнесении кино с массой как носителем нового сакрального или архаического сознания. Наблюдая массовые движения XX в., в частности нацистскую церемонию в Нюрнберге, М. Мосс, уделивший много внимания архаическим обществам, писал: «То, что великие современные общества, которые, впрочем, так или иначе возникли из средних веков, могут себя вести под влиянием внушения как австралийские аборигены с их танцами, двигаясь подобно детям по кругу, этого мы совершенно не предвидели. Этот возврат к примитивному не был предметом наших размышлений»². Регресс к архаике в социальных формах подразумевает активность мифологического и ослабление исторического сознания. Однако в силу известных процессов политической истории масса, оказавшись готовой к свершению великой истории, эту готовность не смогла реализовать, в связи с чем возникла потребность в специальной сфере, способной предложить форму иллюзорного изживания пассионарности. На протяжении многих десятилетий такой компенсаторной формой стало кино, в формах которого и созидался

¹ Хренов Н. Указ. соч. С. 61.

² Москвичи С. Машина, творящая богов. С. 147.

социализм. Это во многом объясняет специфические социальные функции кино. Такой представляется социально-психологическая основа социального функционирования кино вплоть до эпохи оттепели, когда в его картине мира возникает противоречие, позволяющее говорить об очередной волне вестернизации.

Нельзя не сказать, что каждая вспышка сакральности блокирует в цивилизации процесс развития личного начала, приостанавливает процесс индивидуализации. Как показал Шубарт, история разворачивается в том числе и как смена типов личности и, следовательно, соответствующих им картин мира. В конце концов возникающие в обществе социальные группы, поколения, субкультуры да и само общество предстают лишь средством институционализации таких картин мира в индивидуальных формах. Процесс институционализации свидетельствует о трансформации индивидуальных картин мира в групповые и субкультурные и даже общекультурные. Этот процесс происходит при активном участии искусства.

Поскольку новые пассионарии выходили не из аристократической среды, то новая пассионарная вспышка потребовала демократизации искусства. Став лидером киноаудитории и используя кино для социализации свойственной ей картины мира, наэлектризованная общность пассионариев смогла максимально распространить эту картину мира, внедрить ее в сознание остальной массы. Свою историю кино как социальный институт начинает с 1920-х гг., функционируя как средство институционализации картины мира не только лиминария, но и пассионария, представляющего демократические слои общества. В конце XX в. можно констатировать закат этой картины мира, совпадающий с закатом тоталитарной империи и сопровождающими этот закат социальной anomией и кризисом коллективной идентичности.

Наиболее очевидным признаком новой ситуации является нарастание очередной волны вестернизации (американизации), способной, кажется, стереть осколки прежней и вообще всякой идентичности. Однако нельзя воспроизводимую в кино нескольких десятилетий картину мира отождествлять с той, что соответствует российской цивилизации в целом. Нами было уже отмечено, что кино институционализировало картину мира, отвечающую картине мира пассионария или, точнее, пассионарной массы, оказавшейся в центре совершающейся истории. Как известно, пассионарии ориентированы на радикальное изменение мироустрой-

ства. Для картины мира в ее кинематографических формах эта идея является определяющей.

Сейчас, когда происходит распад картины мира, свойственной пассионарной массе, не надо призывать к ее гальванизации и к переносу на отечественную почву картины мира, институционализированной в культуре других народов; необходимо попытаться понять, осмыслить значение для цивилизации в целом того обстоятельства, что очередная вспышка сакрализации происходит уже не в идеологических формах, а в формах культуры. Этот процесс активно разворачивается в разных сферах, в том числе, например, в науке, но кино из этого обстоятельства пока не извлекло требуемые для выработки новой стратегии уроки. В чем причина такого очевидного противоречия между нарастанием в обществе культурологической рефлексии и нечувствительностью к этому явлению кинематографистов, пытающихся решить проблему аудитории, не ощущая новой формы вспышки сакрального, и соответственно терпящих фиаско? Между тем все другие средства установления контакта с аудиторией будут второстепенными и не позволят кардинально решить проблему.

По нашему мнению, это непонимание объясняется тем, что кинематографисты загипнотизированы активно ассимилируемыми обществом либеральными ценностями, которые привлекают и в политике, и в экономике. Поэтому кажется, что культура тоже способна предстать в либеральных формах, в связи с чем секреты мастерства необходимо постигать у западных, в первую очередь американских, кинематографистов. Такой подход вызывает к жизни в российском кино массу подражаний, подчас даже удачных. Казалось бы, ничего порочного в этом нет, ведь в конце концов имитация западных образцов нашими кинематографистами соответствует феномену глобализации, тем более что американские режиссеры первыми осуществили прорыв к новой исторической эпохе, обращаясь к архетипическим и архаическим элементам повествования. Видимо, задающее направление для кино всех остальных народов это их открытие в будущем необходимо углублять и расширять, опираясь на ментальные и цивилизационные особенности. Однако, подражая американским образцам, наши кинематографисты не разгадали, что их главное достоинство — в актуализации архаики и соответственно идеациональных элементов культуры (правда, следует признать, часто в вульгарных формах).

Но очевидно, что, распространяя либеральные ценности на культуру, мы делаем ошибку, забывая предостережения авторитетного теоретика цивилизации Тойнби. Допуская заимствования европеизма в экономической и политической сферах, он оставляет открытым вопрос, касающийся духовной сферы и сферы культуры. Делая акцент на соперничестве разных обществ, а точнее, цивилизаций, он замечает: «В духовном поединке последнее слово еще не сказано»¹. Этот поединок важен при расстановке сил в разворачивании процесса глобализации: кто в этом поединке выиграет, тот скорее всего и превратит свойственную ему картину мира в универсальную и планетарную. Нечувствительность кинематографистов к проблематике культуры означает неспособность дать на вызов истории верный творческий ответ и одновременно молчаливое согласие на пассивную роль в процессах глобализации. Нельзя заниматься самоуничтожением; нужно верить в созидательную роль русской культуры, как верили в нее художники и мыслители XIX в., и их вера подтвердилась. Россия стала играть важную роль в мировой истории, причем не только в политической сфере, но и в духовной.

Вопрос сейчас стоит так: или российское кино будет продолжать тиражировать характерную для мещанина-предпринимателя картину мира, определяющую функционирование западного кино (ибо еще и до появления кино культура Запада во многом явилась институционализацией картины мира, соответствующей мещанско-предпринимательской субкультуре), что обрекает наше кино на роль ученика, или же, оказавшись на дистанции по отношению к либерализму и продолжая ассимилировать его в формах демократических институтов в политике и экономике, оно обратится к культуре и кинематографисты, обретая здесь новую «золотую жилу», вернут утраченную любовь аудитории.

Вспышка сакральности в формах культуры во второй половине XX в. без кино как мощного средства воздействия тоже окажется выражением лишь отдельных групп и субкультур, т.е. не представит в институционализированных формах. Для России эта стратегия будет неконструктивной и недалекновидной, ведь на новом витке истории (глобализации) для России по-прежнему остается актуальной проблема идентичности, и в разворачивающихся процессах глобализации она играет главенствующую роль. В конеч-

¹ Тойнби А. Постигание истории. М., 1991. С. 34.

ном счете наша идентичность зависит от той культуры, которую мы имеем и которая сложилась на протяжении столетий. В период увлечения либерализмом есть опасность недооценить это явление. Тогда наступит эпоха беспрецедентного кризиса идентичности и по сути исчезновения цивилизации.

Разрыв между кинематографическим сознанием и культурологической рефлексией необходимо преодолеть. Очевидно, что тиражируемая западным кино картина мира, соответствующая мешанину-предпринимателю, в русской культуре никогда не была определяющей и, видимо, не будет. Потому подражание западным и американским образцам кардинально проблемы не решит. В то же время, если согласиться с тезисом Тоффлера, согласно которому в XX в. ритмы истории убыстряются и то, что раньше разворачивалось на протяжении столетий, сейчас требует всего нескольких десятилетий, то, может быть, фиксируемая нами в культурных формах вспышка сакральности уже является вчерашним днем. В самом деле, если из всех поколений в отечественном кино мы обычно выделяем «шестидесятников», не означает ли это, что в границах поколения произошла новая вспышка сакральности, в связи с чем в России заново стали открывать и историю, и культуру. Если рассуждать так, то можно указать и на лидеров этого поколения, которые смогли выразить эту сакральную вспышку в формах кино, — в первую очередь А. Тарковского, фильмы которого вписываются в эту вспышку, выражая ее смысл.

Социально-психологическая оппозиция в границах картины мира «шестидесятников» как альтернатива цивилизационной идентичности

Соотнося кино с потребностью цивилизации выживать, мы прояснили его специфику как социального института. Теперь попытаемся определить социально-психологическую ситуацию, сложившуюся в России на рубеже XX—XXI вв., используя предварительные выводы, касающиеся соотносительности кино с цивилизацией. В наших рассуждениях важен вопрос, является ли Россия особой цивилизацией или это феномен, который современные ученые называют лимитрофом, т.е. неким географическим

пространством, в границах которого затухают специфические для западной цивилизации процессы и имеют место процессы, характерные для восточной цивилизации, чем обуславливается неопределенность и нестабильность, приводящие к тому, что история России оказывается историей перманентных разрывов и сломов, сужений и расширений пространства¹.

Мы убеждены в том, что Россия представляет собой уникальную цивилизацию. Активно ассимилируя ценности других цивилизаций (в Новое время особенно европейской), она все же сохраняет самобытное ядро (во всяком случае до сих пор), которое связано с коллективной идентичностью, что не позволяет России растворяться в других цивилизациях. Хотя понятие лимитрофа кое-что и объясняет, но все же не является ключевым. Не случайно в фильме «Урга — территория любви» Н. Михалков затронул перспективную тему, интерес к которой возрастал по мере распространения идей Л. Гумилева. Прикосновение режиссера к евразийской проблематике логично вытекает из предыдущих его замыслов, прежде всего экранизации романа И. Гончарова «Обломов». Здесь Михалков искал скорее точки несовпадения России и Запада. В «Урге» же он нащупывал тему, не получившую продолжения ни в творчестве самого Михалкова, ни в творчестве других отечественных режиссеров. Жаль, поскольку в разгар либеральной лихорадки это позволяло развивать мысль о культурной альтернативе, что весьма актуально, поскольку речь идет о смене исторических циклов, к которой лимитрофная цивилизация, к какой относится Россия, особенно чувствительна. Хотя Михалков и не продолжил найденную в «Урге» тему, тем не менее возникшая у него тяга к Востоку отражает подспудное «раскачивание маятника» истории в сторону Востока и изживание модернистской идеологии Нового времени. Отметим, что в качестве прогноза А. Неклесса формулирует вероятность контрнаступления восточных цивилизационных моделей². Мы вынуждены постоянно обращаться к вопросу о том, является ли Россия особой цивилизацией. Не миновать этого и при анализе переходной ситуации на рубеже XX–XXI вв., приводящей в России не только к кризису коллективной идентичности,

¹ Яковенко И. Российское государство: национальные интересы, границы, перспективы. Новосибирск, 1999.

² Глобальное сообщество: новая система координат (Подходы к проблеме). СПб., 2000. С. 80.

но и к ее тотальному распаду, что ставит людей в катастрофическую ситуацию и что не может не определять положения дел в кино.

Сформулированная нами мысль соответствует позиции социолога-функционалиста. Однако ситуация, в которой мир оказался на рубеже XX—XXI вв., требует не таких безоблачных формулировок. Конечно, в истории прецеденты новой ситуации отыскать можно. Тем не менее то, что переживает постсоветский мир, требует анализа цивилизационного контекста функционирования кино. Когда функционалист утверждает, что кино должно способствовать сохранению коллективной идентичности, то само по себе это требование является верным. Проблема заключается в необходимости четкого понимания того, что на рубеже XX—XXI вв. представляет собой коллективная идентичность России. Четкое знание образа, в соответствии с которым русский человек воспринимает мир, кинематографисту было присуще на протяжении нескольких десятилетий XX в. Если тот или иной художник об этом забывал или по какой-то причине не соблюдал «конвенцию», ему напоминали об этом и критика, и цензура.

С середины 1980-х гг. этот образ начал заметно распадаться, стал объектом критики, как и вся возводимая на основе марксизма утопическая цивилизация. В конце концов предшествующая история оказалась перечеркнутой и кризис коллективной идентичности стал реальным. Критики утопической государственности с ее архипелагом Гулаг, подвергая отрицанию предшествующую историю, были уверены, что знают, как преодолеть кризис идентичности, — утопическую цивилизацию следовало заменить либеральной и соответственно брать курс на западную цивилизацию как источник либеральных ценностей, распространяющихся в мире и свидетельствующих о процессах глобализации. Россия не раз демонстрировала себя прилежной ученицей, допуская, что очередная в русской истории волна вестернизации окажется спасительной.

В самом деле, если на рубеже XVII—XVIII вв. вестернизация оказалась спасительной, то почему спасительной она не может быть на рубеже XX—XXI вв.? Так, на уровне экономики в России стали вводить институты рынка, на уровне политики — демократические институты, на уровне культуры — отмену цензуры, на уровне кино — порнографию как выражение свободы и соответственно массовую культуру в полном объеме. В России за последние 10—15 лет смогли увидеть все, что на протяжении нескольких десятилетий блокировалось критикой и цензурой, в том числе бесспорные ше-

деврой западной цивилизации. Но введение в экономической сфере рыночных отношений оказалось для кино основой разложения государственной модели кино и ее замены на рыночную.

Итак, можно утверждать, что, растратив на протяжении XX в. массу энергии и талантов на осуществление утопического проекта, Россия включилась в реализацию того, что философы и постмодернисты называют «проект модерна». Но на самом Западе этот проект оказывается уже архаикой, хотя в благополучных западных странах кризис эпохи модерна трудно ощутить. Ощущение этого кризиса оказалось не столь болезненным еще и потому, что сам марксизм, как считается, представляет одну из крайних форм реализации проекта модерна. Крах марксизма в России может оказаться крахом модерна во всем мире. Может быть, лишь после краха марксизма, понимаемого как крах модерна, мир уже по-настоящему ощутит тотальный закат футуристической эпохи модерна.

В современной России кризис идентичности нельзя понимать лишь как кризис привитой русским идентичности. В какой-то степени активная в начале XX в. в России ассимиляция марксизма была реакцией на развертывающийся на рубеже XIX–XX вв. кризис идентичности, а именно, на процессы ассимиляции западной цивилизации. Последние начались не с кино, а с литературы, которая на протяжении всего XIX в. вела диалог с западными ценностями. Однако гораздо раньше творческим ответом на вызов истории на Руси был процесс византинизации. На протяжении столетий коллективная идентичность русского человека определялась ценностями, созданными Византией. Когда эта идентичность оказалась в кризисе (XVII в.), Россия попала в полосу смут и расколов.

На рубеже XVII–XVIII вв. на вызов истории был дан творческий ответ, связанный с ассимиляцией европеизма. Очередной кризис идентичности в России на рубеже XIX–XX вв., когда Россия выходила из берегов, в которые она вводилась на протяжении двух столетий, связан с ощущаемым кризисом западной цивилизации. Свидетельством выхода за границы европеизма оказались идеи евразийцев. В какой-то степени они были интегрированы большевиками в марксистскую идеологию, о чем говорит и опыт кино. Сегодня очевидно, что в результате краха марксизма в России снова стал актуальным кризис идентичности, что определяется европеизмом. Иначе говоря, преодолевая марксизм, Россия готова была вернуться к традиционной идентичности, которая фор-

мировалась в ней на протяжении XVIII и XIX вв. под воздействием европеизма.

Собственно, этот процесс происходил еще до середины 1980-х гг., что следует из реабилитации отдельных явлений искусства, связанных с традициями петербургского периода в истории русской культуры. Это обстоятельство способствовало успешной деятельности «шестидесятников», развертывающейся в контексте не столько даже реабилитации, сколько становления науки о культуре. Во многом характерная для одного поколения картина мира оказалась институционализированной в кино благодаря переходной эпохе, а точнее, кризису утопической идентичности и потребности преодолеть этот кризис. Тогда стало возможным активное внедрение в культуру ценностных ориентаций субкультуры, возникшей на основе общих ценностей. Действительно, в истории кино мы обычно выделяем лишь «шестидесятников», но не говорим, например, кино «пятидесятников» или «семидесятников».

Если к такому резкому переходу, выражавшемуся в распаде коллективной идентичности, цивилизация не была готова, то и утверждение картины мира одного поколения в качестве универсальной не было возможным. Конечно, каждое поколение predisposed к такой акции, но объективно складывающаяся в истории ситуация способна блокировать эту predisposition. Это можно иллюстрировать процессами введения молодежного энергетизма в русло политической истории периода сталинизма или фашизма. По сути дела, поколенческие ориентации растворялись в общих процессах политической истории, свидетельствуя в то же время и о неспособности новой истории развертываться на уровне личности. Все говорило о том, что в XX в. цивилизации проходили одну из самых тяжелых фаз в своей истории — эру толпы, а следовательно, и эру харизматических лидеров или вождей, образы которых искусно лепило кино, умножая их гипнотическую притягательность.

В условиях тоталитаризма и процессов беспрецедентного омассовления, сопровождающего, по мнению Тоффлера, реальность индустриальной цивилизации, в общих процессах утопала как субкультура, так поколение и личность. Поэтому не приходится говорить о сотнесенности кино первой половины XX в. с субкультурой, поколением и личностью. Однако почти с таким же феноменом мир столкнулся и после периода оттепели, т.е. гуманизации тоталитаризма, когда «шестидесятники» получили

возможность утвердить свои идеалы в институционализированных формах. Видимо, резонанс картины мира поколения «шестидесятников», которая, опираясь на кино, стала весьма массовой, хотя и не универсальной, обязан очередной вспышке пассионарности, а следовательно, и сакральности, оказавшейся на этот раз не столь долговременной. Однако обаяние этой картины мира без наличия сакральности было бы невозможно. Такого расцвета искусства, какое показали «шестидесятники», последующие поколения продемонстрировать не могли.

Конечно, можно сказать, что имела место универсализация картины мира и «восьмидесятников» (хотя это выражение и звучит непривычно). Но это проявилось в институционализации андеграунда, который в ситуации очередного кризиса идентичности и отсутствия цензуры на телевидении неожиданно трансформировался в отторгаемую старшим поколением универсальную картину мира, что приводило к тотальной критике телевидения. В отличие от стимулировавших интерес к истории и культуре и спровоцировавших развитие в России культурологии как науки «шестидесятников», «восьмидесятники» смогли лишь ввести в культуру антикультуру и то, что современные исследователи называют «неоархаикой». Андеграунд явно не способствовал преодолению кризиса идентичности, более того, он свидетельствовал лишь о нарастании хаоса в цивилизации.

Анализ эпохи «шестидесятников» позволяет выявить психологический комплекс, который заметно отнесся на периферию в период распространения новой русской утопии, возникшей на основе ассимиляции западного либерализма и расширяющейся вестернизации. На рубеже XX–XXI вв. он не просто входит в сознание общества, но представляет опасность. Процесс универсализации свойственной «шестидесятникам» картины мира не обошелся без противоречий, ибо само поколение начало заметно расщепляться, образовав две параллельные субкультуры. Уже в 1960-е гг. в реальности оттепели проявились противоречия, свидетельствующие о столкновении в российской цивилизации двух тенденций: с одной стороны, беспочвенности, странничества, интереса к другим культурам, а с другой — почвенничества, нового славянофильства, критики всего, что приходит из других культур и даже городов, активно ассимилирующих опыт других культур.

Раздвоение базового для того или иного типа цивилизации типа личности отмечает и Эриксон, говоря, что в американской

цивилизации имеет место комбинация динамических полярных качеств, таких, как миграция и оседлость, оригинальность и шаблонность, религиозность и свободомыслие, ответственность и цинизм¹. Эту дуальность можно фиксировать и в российской цивилизации; ее весьма убедительно аргументировал Федотов. Он полагал, что в российской цивилизации не существует единого национального типа личности. Вместо этого репрезентативными являются два типа, которые по-разному, но активно проявляли себя в истории.

Первый тип — вечный искатель и отдающийся всему с жертвенным порывом энтузиаст; он не связан с почвой, и потому его можно назвать взыскующим града небесного «святым беспочвенником». Естественно, что для него мещанские добродетели нетерпимы. Этот психологический тип личности распространен в среде русской интеллигенции с ее хилиастическим мировосприятием. Он всегда существовал и в глубинах народной жизни, выходя на поверхность в виде различного рода отщепенцев, бегунов, искателей, странников, сектантов, которые обращают внимание на себя в эпохи смут и расколов, т.е. с XVII в., когда византизм отступает перед европеизмом.

Второй психологический тип личности — жестко-волевой, который когда-то вызвал к жизни московскую государственность, «третий Рим». Если первый тип вызывает к жизни императорскую Россию, активно ассимилируя опыт Запада, то второй продемонстрировал свою активность еще в средневековой Руси. Этот тип распространен в слоях крестьянства, купечества и духовенства, где дух бродяжничества и странничества наталкивается на ментальные барьеры; он не способен входить в чужую среду и акклиматизироваться на чужбине. Иначе говоря, это не скиталец, а строитель, почвенник. Соответствующая ему картина мира становится основой культурного изоляционизма России.

Философ находит в русской истории проявления этих двух типов и институционализацию свойственных им картин мира даже в формах политического устройства. Стремление понять, откуда взялся тип личности, способствовавший формированию в России тоталитарной власти, приводит его к выводу о том, что столь активный в первой половине XX в. человек массы — это тот же москвитянин; он благополучно отсидел в деревне два столетия, когда рус-

¹ Эрикссон Э. Детство и общество. СПб., 1996. С. 400.

ские скитальцы возводили императорскую Россию, а в постреволюционной России проявил предельную активность. «Вековая привычка к повиновению, слабое развитие личного сознания, потребности к свободе и легкость жизни в коллективе, “в службе и в тягле” — вот что роднит советского человека со старой Москвой»¹.

Иначе говоря, тот новый антропологический тип, которого Бердяев увидел в постреволюционной России, это совсем не запечатленный на экране в первой половине XX в. человек массы, а уже знакомый по предшествующей и, в частности, средневековой русской истории тип личности, новое явление которого в постреволюционной России спровоцировала переходная ситуация. Последующая история XX в. свидетельствует об актуализации картины мира этого типа личности, вследствие чего большой период истории кино стал способом институционализации картины мира этого типа личности и его решимости возвести в XX в. новый «третий Рим», что привело Россию к культурному изоляционизму. Естественно, активизация этого типа личности была следствием кризиса картины мира, свойственной определившему развитие русской истории в XVIII и XIX вв. скитальцу и беспочвеннику.

Конечно, кинематографическая картина мира первой половины XX в. не исчерпывается тем, что воспроизводит картину мира вынырнувшего из глубин русской истории авторитарного типа личности. Она несет следы пассионарной вспышки, т.е. предстает институционализацией картины мира другого типа личности — ориентированного на разрушение традиции, сложившегося порядка, социального строя. Без этого типа личности не могла бы произойти революция, ибо ее свершение требует убежденности в необходимости радикального разрушения существующего миропорядка, присущей лишь пассионарию, способному жертвовать не только традицией, но и жизнью. Однако чтобы реализовать эту идею, были нужны другие психологические качества — самообуздание, самоотречение, жесткая дисциплина, отказ от свободы, от личности во имя возведения нового социума. На такое самопожертвование оказался способен почвенник, который и пытался реализовать пассионарную программу. Поэтому, показывая, что кинематографическая картина мира не воспроизводит мировосприятия человека массы, мы и не отождествляем ее с картиной мира одного типа личности — пассионарного.

¹ Федотов Г. Судьба и грехи России. Т 2. С. 186.

Кино 1920—1970-х гг. свидетельствует о синтезе разных типов мировосприятия, поэтому можно утверждать, что оно в данный период, несмотря на стихию омассовления, все же сохраняет связь с психологическим и ментальным факторами. Оно несет на себе печать типа личности, вернее, двух типов личности — пассионария и лиминария.

Предлагаемая Федотовым новая типология не во всем соответствует той, которая выше предложена нами. На наш взгляд, латентным содержанием кинематографической картины мира является картина мира лиминария, более близкая беспочвеннику, скитальцу. По сути дела, последний — это и есть выпадающий из реальности лиминарий. Другое дело, что лиминальная картина мира представляла скорее пассионарной и предпринимательской. Федотовский тип почвенника, с одной стороны, соответствует пассионарию, а с другой — предпринимателю. Картина мира первой половины XX в. в ее кинематографических формах — скорее синтез разных картин. В 1960-е гг. можно уловить ее распад и обособление лиминальной картины мира, которая выражает ментальность странника, беспочвенника.

Рассмотрим, какие трансформации с социально-психологическим фактором происходят во второй половине XX в., в частности в субкультуре «шестидесятников» и соответствующей ей картине мира, которую воспроизводит кино. Важно понять, происходит ли смена картин на уровне личности или отечественное кино эпохи оттепели этот уровень не принимает в расчет. Во второй половине XX в. кинематографическую картину мира «по своему образу и подобию» формирует тот тип личности, который длительное время оказывался анонимным, не имея возможности проявить свою активность. Наряду с его активизацией происходит очередной выброс сакральности, что и дало такой эффект в художественной сфере. Но драма эпохи, когда в центре оказывается человек массы, в том и состоит, что здесь стирается личностное своеобразие и почвенник оказывается рядом с беспочвенником.

Ментальность эпохи тоталитаризма демонстрирует внеличную реальность, т.е. такую картину мира, в которой находил себя и пассионарно ориентированный почвенник, и пассионарно ориентированный скиталец. И тот и другой делали переход к новой жизни, радикально разрушая ценности, в соответствии с которыми они существовал до этого. Эта картина мира выражала и специфический тип лиминальной личности, которая вообще пред-

расположена к переходам¹, — типа личности, который активизировался в период нэпа и затем оказался анонимным и не востребовавшимся вплоть до реабилитации института рынка мешанина-предпринимателя. Во второй половине XX в. разложение присущей человеку массы картины мира — оборотная сторона актуализации характерных для разных типов личности картин мира. Первый заметный шаг в этом направлении сделан «шестидесятниками», что следует считать значимой вехой в истории отечественного кино.

Выявление присущей культуре «шестидесятников» дуальности (как показал Федотов, своими корнями она уходит в глубину российской истории) помогает понять кризис идентичности, определивший на рубеже XX–XXI вв. кинематографическую картину мира. Обнаруживаемые в субкультуре «шестидесятников» тенденции получили выражение прежде всего в литературе и в кино, где первую тенденцию представляет А. Тарковский, а вторую В. Шукшин. Эти тенденции позволяют фиксировать новую вспышку сакральности, а следовательно, выделять особую субкультуру «шестидесятников».

В 1960-е гг. критика и цензура ту и другую тенденцию допускали лишь в мягкой форме, так сказать, в «марксистской упаковке». Если столь явное в среде «шестидесятников» и выражаемое, например, Тарковским новое странничество было следствием двухвекового развития России под воздействием европеизма, то новое почвенничество своими корнями уходило в более древнюю историю — в средние века, в фантом «третьего Рима», который в России постоянно воспроизводился: в свое время он был вызван к жизни эсхатологическими настроениями и кризисом идентичности (в частности, в ее византийском варианте), а позднее в России появлялся всякий раз, как только кризис идентичности превращался в проблему. В какой-то степени сталинский тоталитаризм тоже можно рассматривать в соответствии с этим образом: при Сталине, как и в средние века, имели место изоляционизм и стремление противопоставить Россию другим цивилизациям, что характерно для идеи «третьего Рима».

Таким образом, можно констатировать, что кризис идентичности в российской цивилизации был реальным еще в достаточно

¹ Хренов Н. Эволюция экранных форм в контексте смены субкультур // Экранные искусства и литература. С. 44.

оптимистическую эпоху, когда культура пересоздавалась субкультурой «шестидесятников». Тогда он развертывался в латентных формах, а явным стал к середине 1980-х гг., когда уже не был секретом не только для творческой элиты, но и для массы. Когда масса созрела для понимания ситуации, начался период реформ, который был обозначен как «перестройка».

Очевидно, что уже в эпоху оттепели появляются первые признаки кризиса свойственной тоталитарному режиму коллективной идентичности. В России в очередной раз обнаружилось разочарование в идеологии «третьего Рима». Кризис тоталитарной идентичности и соответственно кинематографической картины мира этого времени сопровождается очередной волна вестернизации, в том числе в сфере кино.

Рассматриваемый кризис интересен не только взрывом почвенничества как оборотной стороной странничества. Важнее отметить в этой эпохе то, что ее роднит с нашим временем, — испуг перед натиском вестернизации. Идеализация простого русского человека у А. Солженицына, В. Белова, Б. Можая или В. Шукшина свидетельствует о том, что в России уже тогда предчувствовали опасность, исходящую не только от тоталитаризма, но и от либерализма. Причем в эпоху оттепели вещи уже назывались своими именами. Речь шла об опасности не абстрактной вестернизации, а именно американизации. Как жестко формулирует Янов, охватившее тогда элиту настроение означает: «американизации духа в силах противостоять только русификация духа»¹. Это настроение оказалось достаточно массовым.

Осмысливая состояние идентичности в российской цивилизации в ситуации оттепели, мы можем сделать еще один вывод: вспышка сакральности в этот период происходила не в сфере идеологии. В нашей цивилизации давно возникла спасительная сфера, в границах которой начинают происходить процессы, свойственные идеологической сфере. Это сфера культуры, которая выполняет роль идеологии и обещает разрешение кризиса коллективной идентичности. Сегодня культура начинает восприниматься чем-то вроде новой религии. Кстати, в истории нечто подобное уже имело место. Когда-то этот момент фиксировал Ортега-и-Гассет применительно к Западу. Просветители XVIII в. многое сделали, чтобы ценности жизни начали преобладать над ценностями религии. Ан-

¹ Янов А. Указ. соч. // Нева. № 10. С. 152.

тихристианское мышление последующих столетий заняло по отношению к жизни сходную с христианством позицию, поскольку место религии заняла культура и по своей значимости уподобилась религии («Культурализм — это христианство без Бога»¹). В российской цивилизации своя логика: место религии сначала заняла идеология, которая во второй половине XX в. уступила место культуре. С этого времени сакральные ценности в обществе функционируют в формах культуры, что к концу XX в. в России вызвало к жизни активную культурологическую рефлекссию и объясняет не только многие искания в искусстве, но и реабилитацию сделанного в первой половине XX в., по достоинству не оцененного.

Если так рассматривать ситуацию, то, может быть, культура как сфера возникновения новой сакральности является уже вчерашним днем. Как наше кино пережило вспышку сакральности в формах идеологии, что выдвинуло на лидирующие позиции целую группу кинематографистов (прежде всего Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко), так оно успело пережить и такую вспышку в формах культуры. Следовательно, на рубеже XX—XXI вв. мы оказываемся в ожидании какой-то новой вспышки. Однако здесь есть еще одна, ныне все менее заметная сторона. Несмотря на вспышку новой сакральности во внеидеологической сфере, можно констатировать, что в отличие от предыдущей вспышки она не получила общественного резонанса, поскольку правящей элитой было сделано все, чтобы эта вспышка была потушена. Здесь-то как раз и оказывается значимой функция цензуры как института.

Таким образом, новая вспышка сакральности не получила развития, что вполне понятно: она развертывалась не в формах окостеневающей и воспринимающейся чуждой идеологии, а в формах оппозиционной стихии, что при реальной государственной модели кино было совсем нетерпимо. Поэтому было сделано все, чтобы новая вспышка сакральности погасла, не успев распространиться. Разумеется, это нанесло колоссальный урон и искусству, и русской культуре в целом. Стихийный процесс был прерван, вследствие чего спустя какое-то время русский человек оказался в беспрецедентной ситуации не только кризиса, но и утраты идентичности. Вероятно, если бы стихийная вспышка сакральности была институционализирована в кинематографических формах, Россия сегодня не оказалась в ситуации духовной катастрофы. Когда,

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М., 1991. С. 35.

опираясь на статистику посещаемости кинотеатров, Жабский фиксировал, что в конце 1960-х гг. посещаемость, достигнув пика, начала постепенно падать¹, то проблема здесь не только в исчерпании резервов экстенсивного развития кино. Главное в том, что, не успев вспыхнуть, новая волна сакральности оказалась потушенной. Одно из двух: или в России оказались исчерпанными резервы пассионарности, и потому новая вспышка сакральности была недолговечной, или, фиксируя вспышку новых настроений во вне-идеологической сфере, правящая элита постаралась их искусственно загасить, в результате чего они не оказали позитивных последствий на изменение кинематографической картины мира.

Пытаясь во второй половине XX в. вновь направить пассионарную вспышку в русло идеологии, большевистские лидеры не отдавали себе отчет в том, что массовая ментальность изменилась, как изменилось и отношение к идеологии.

Многое, особенно в поздней истории, когда произошел кризис традиционных религиозных ценностей, свидетельствует о том, что сакральное может быть отождествлено с нравственностью, политикой, идеологией, культурой и другими светскими сферами. Именно сакральные ценности, мы полагаем, оказались начиная с 1920-х гг. ядром кинематографической картины мира. Естественно, что в зависимости от движения истории сфера проявления сакрального может изменяться. Если в первой половине XX в. такой сферой явилась идеология, то во второй — культура, при этом общество выходило из-под давления идеологии, которая переживала кризис. По сути история перестроек и реформ начиналась с расхождения идеологического и сакрального.

В России начинается очередной эксперимент с идентичностью, хотя очевидно, что определяющая кино первой половины XX в. картина мира в ее лиминальных формах кардинально не изменяется. Извлекая сакральное из идеологии и перенося его в культуру, «шестидесятники» реформируют кино, но эта реформа лишь возвращает к лиминальным ценностям, очищая их от ценностей пассионарных, а точнее, от политических и идеологических форм их проявления. Следовательно, в истории продолжает быть реальной альтернатива. Не случайно некоторые критики и публицисты 1960-х гг. уже ставили вопрос об опасности американизации. На

¹ Жабский М. К размышлению о массах «самого массового» // Искусство кино. 1982. № 5. С. 31.

этом этапе снова становится реальностью фантом мещанина-предпринимателя, хотя институционализация его картины мира началась лишь в перестроечный период. Это обстоятельство позволяет по-новому поставить вопрос о принципе цикличности в истории отечественного кино: кино к концу XX в. пришло к институционализации картины мира мещанина-предпринимателя, т.е. к тому, с чего оно в начале столетия и начиналось.

Кинематографическая картина мира на рубеже XX–XXI вв.: изживание иллюзии новых странников или реванш почвенников?

Циклическая логика истории просматривается в контексте больших длительностей времени. Чтобы понять в этой истории какой-то один период (в нашем случае рубеж XX–XXI вв.), необходимо соотнести его как с предшествующими, так и последующими эпохами. Вывод о смене психологических типов личности, приводящей к трансформациям в кино мы делаем определяющим и в понимании современного состояния.

Важно понять, какая из двух постоянно сосуществующих в Новое время тенденций доминировала в середине 1980-х гг. — почвенническая или же беспочвенническая (странническая), ориентированная на открытый контакт с другими культурами, что, кажется, процессам глобализации соответствует в большей степени. Если бы победила почвенническая тенденция, то реформы могли бы закончиться новой вспышкой тоталитаризма. В какой-то мере перестройка оказалась творческим ответом на вызов нарастающей глобализации мира, напоминая о событиях российской истории трехвековой давности. Выход России в последних десятилетиях XX в. из изоляции аналогичен сопровождающемуся расколом выходу в последних десятилетиях XVII в. В ситуации преодоления изоляции и нарастающей вестернизации лидером общества стала именно субкультура странников, готовых совершить новое перевоплощение в европеизм. Очевидно, что эта субкультура выражает универсальный ментальный комплекс. Поскольку других идеалов, кроме западного либерализма, разрекламировавшего себя в мире в 1980-е гг., на горизонте мировой истории вроде бы уже не

было, странники снова, как это не раз случалось в российской истории, обратились к европеизму. И не только творческая элита — перестройку восторженно принимали достаточно массовые слои. Первоначально казалось, что творческий ответ на очередной вызов истории был выверенным и точным. Однако обольщение либерализмом у массы не было продолжительным, хотя нельзя сказать, что это было временным увлечением группы любознательных.

По сути дела, творческий ответ на новый вызов истории был дан актуализировавшимся в новых русских либералах типом странника. Не случайно новые российские либералы оказались в государстве на первых ролях и стали активными проводниками модернизации России на западный манер. Однако карнавализация общества не может продолжаться долго. Если она затягивается, возникает проблема выживания цивилизации и ее следует решать посредством не карнавала, а деятельности. Как указывали Вебер и Зомбарт, в западном мире мещанин-предприниматель мог утвердить свойственную ему картину мира и превратить ее в универсальную, потому что он родился в недрах религии, пережил в эпоху Реформации период отпадения от католичества и т.д. В русской истории ничего этого не было.

Начав реформы, Россия не прорвалась к предпринимательской ментальности. Вместо этого продолжались политизация и милитаризация сознания. Но если не было прорыва в европеизм, точнее в новый постиндустриальный европеизм, странники, составившие правящую элиту, вызвали критику и даже агрессивное отношение со стороны общества. Внутри элиты не прекращался внутренний отбор. Постепенно от нее отошла примкнувшая в эпоху перестройки интеллигенция, в том числе художественная. Затем либералы «первого призыва» оказались или оттесненными, или вообще устраненными. Дошло новым отчуждением власти от массы. Чем ближе к рубежу XX—XXI вв., тем становилось очевидней, что творческий ответ, данный странниками на новом этапе, оказался неудачным, что рождает чувство растерянности не только у новоиспеченных российских либералов, но и у самих идеологов западного либерализма.

Причина кроется не только в имитации западных экономических и политических структур. На данном этапе камнем преткновения выступили ментальные и культурные комплексы. В зависимости от них оказались и экономические, и политические процессы. А в тех случаях, когда творческий ответ на вызов исто-

рии неудачен, высока вероятность, по Тойнби, «надлома» и распада цивилизации. В лучшем случае, т.е. не по самому пессимистическому прогнозу, выявится несостоятельность картины мира субкультуры странников, которая могла быть универсальной, ибо провозглашалась с помощью государственных институтов и СМК. Прогнозируя положение России в постсоветском мире, современные исследователи употребляют понятие «неоархаика», понимая под этим часто язычество, возвращение к дохристианскому миру и соответственно то, что иногда называют «этническим возрождением», возвращающим мир в «доосевое» время¹. Речь идет о сопровождающем переходные процессы историческом регрессе, когда нарушается преемственность и возникает разрыв.

В России период смут, перестроек и тупиков извлекает на поверхность истории и древнейший язык человечества, актуализирующийся в визуальных сферах, и тип личности, который постоянно стремится к универсализации присущей ему картины мира. В средние века эта универсализация и институционализация присущей ему картины мира проявилась в феномене «третьего Рима». Вспомним «Ивана Грозного»: Эйзенштейн отчетливо показал параллели между реальностью тоталитаризма в России и средневековым феноменом «третьего Рима». Но и на рубеже XX–XXI вв. мы оказываемся не свободными от этих архаических фантомов.

Изживание иллюзии странников, которая держала сознание всего общества на протяжении последних десятилетий, пробудила тип личности, утвердивший себя в русской истории в эпоху сталинизма и все более активизирующийся по мере разочарования в очередной утопии. Образ сталиниста весьма непривлекателен и реабилитация его невозможна. Но ведь сталинист не родился сталинистом. Сталинист — один из исторических вариантов проявления извечного типа личности, характерного для российской истории на всем ее протяжении. На рубеже XX–XXI вв. должен проявиться именно этот тип и институционализировать свою картину мира, в том числе в кинематографических формах. Но как это совместится с процессами глобализации? Необходимо представить позитивные и негативные последствия этого процесса. В конце концов нужно посмотреть правде в глаза и изжить по возможности утопическое мировосприятие.

Иначе говоря, на уровне коллективного бессознательного в России происходит активизация неоднократно повторявшейся в

¹ Глобальное сообщество: новая система координат (Подходы к проблеме). С. 111.

истории стихии и нельзя свести все многообразие идейных проявлений к оппозиции либерализма и сталинизма. В действительности все сложнее и глубже, особенно у народов с длительной историей. Прав Шпенглер, утверждавший, что программа развития любой цивилизации зависит от вызванных к жизни в период ее генезиса неких кодов, которые он назвал «прасимволы». Федотов, принимая во внимание опыт России, полагал, что такие коды способны трансформироваться. Например, в постреволюционной России проявлял и утверждал себя тип москвитянина, т.е. тот самый почвенник, для которого прежде всего существует своя земля, а потом уже все остальные. Если сталинизм был новой, соответствующей XX в. формой хилязма, то сталинисты — это (если мы рассмотрим психологический, ментальный аспект этого вопроса) вариант новых строителей «третьего Рима», т.е. вариант средневекового типа личности, ориентированного не на диалог с другими культурами, а на изоляционизм, и допускающего не демократию, которую он всегда воспринимал как безобразие, а авторитарную власть, без которой «третьего Рима» не построить.

Этот тип личности ориентирован на утверждение сакрального, даже если в эпоху кризиса религии сакральное отпало от религиозного и проявляется в идеологических, нравственных и других секуляризованных сферах. Сталинизм — лишь историческая оболочка, предложенная этому индивиду для утверждения в политической истории XX в. своего Я. До XX в. у него были другие исторические одежды. Но если он постоянно воспроизводится, значит, его психологические комплексы определяют коллективную идентичность в России и соответственно будут ее определять в дальнейшем. Проблема заключается лишь в том, до какой степени.

Тем не менее сталинизм — болезнь, прежде всего болезнь того типа личности, который в русской истории всегда был и будет. Лидером общественного мнения он может стать лишь в том случае, если деятельность его соперника-странника обернется провалом, если в этой деятельности общество начнет разочаровываться. Но именно это мы наблюдаем в России сейчас. К сожалению, приходится констатировать, что идентичность русского человека в начале XXI в. будет утверждать себя под воздействием этого типа личности. Возможно, он способен себя проявить не только негативно, но и позитивно. Скажем, победой над фашизмом Россия обязана не только странникам, но и почвенникам. Ни одного из этих типов из культуры не вычеркнуть. Оба определяют коллективную мен-

тельность русской цивилизации. Картина мира, воспроизводимая искусством, свидетельствует об активности и того и другого типа.

Здесь возникает вопрос, в каких же формах — институционализированных или неинституционализированных — способна проявиться соответствующая ему картина мира. К кино как к социальному институту это имеет прямое отношение. На всем протяжении реформ, когда лидировал странник, стремясь институционализировать свойственную ему картину мира с помощью государственных институтов, почвенник оказывался маргиналом, а его картина мира существовала лишь в неинституционализированных формах. Но это не означает, что именно в таких формах она будет проявляться и в дальнейшем. Наоборот, есть факты, свидетельствующие об активности этого типа личности во всех сферах.

Восприятие либерализма как несчастья на длительное время омрачило мировосприятие русского человека. Странник смог выразить лишь очередной в российской цивилизации утопический всплеск, но оказался беспомощным преодолеть надлом. Сегодня в России происходит грандиозный по своим последствиям процесс — в обществе активизируется тип личности, для которой важен прежде всего порядок, пусть даже авторитарный. При этом очевидно, что если активизация картины мира почвенника продолжится, то его следствием будет не глобализация, а самый настоящий изоляционизм, который в русской истории постоянно повторяется. Этот изоляционизм не вызван лишь внутренними процессами, а спровоцирован разворачивающимися процессами глобализации как процессами унификации в формах вестернизации и американизации. Что из этого изоляционизма последует? Может быть, то, что С. Хантингтон назвал «столкновение цивилизаций»?

Это обстоятельство будет иметь существенные последствия для кинематографической картины мира. Ведь если в кино возобладает картина мира почвенника, то скорее всего Россия снова окажется в ситуации изоляции. В таком случае в первых десятилетиях XXI в. изоляционистская тенденция явно разойдется с универсальной тенденцией, связанной с глобализацией. Но не мнимое ли это расхождение? В самом деле, глобализация на каком-то уровне разворачивается и как унификация и стандартизация. В этой форме она будет представлять опасность для каждого типа цивилизации, ибо при этом происходит размывание всего национального, этнического, самобытного, регионального. Ощущение опасности усиливает также то, что в реальности глобализация раз-

вертывается как универсализация картины мира, свойственной одной цивилизации. Поскольку до сих пор именно так процесс глобализации и разворачивается, то ясно, что в XXI в. он не будет развиваться иначе. Значит, в реальности сильные в экономическом отношении типы цивилизации будут активно и агрессивно навязывать всему человечеству соответствующие им картины мира, как это делал Запад на протяжении нескольких столетий. В данной ситуации возникает реальная основа и для кризиса, и для утраты идентичности целых цивилизаций, а следовательно, и разрушения построенного на принципиально иных социальных и культурных основаниях общества¹.

Это позволяет предположить, что в нарастающем размывании всего локального и с точки зрения мощных цивилизаций маргинального картина мира русского почвенника может сыграть положительную роль, поскольку в ней подчеркиваются особость, уникальность, самостоятельность. Возможно, это противостояние универсальной тенденции глобализации, с одной стороны, и почвеннического мировосприятия — с другой, создаст напряжение, способное снова привести к активному диалогу в художественных формах. При этом к вестернизации и американизации нельзя относиться исключительно негативно. Опыт американского кино, открывшего архаические слои сознания и использовавшего их в кинематографической картине мира, поучителен, особенно если его оценивать в ракурсе процессов глобализации. С этой точки зрения много конструктивного можно ожидать и от свойственной почвеннику картины мира. Ведь тип личности в XXI в. приходит из глубокой истории и очевидно, что он является носителем архаического сознания. Так почему бы не предположить, что почвенническое мировосприятие — способно стать основой для извлечения из славянской архаики формул, извлеченных из мифов американскими кинематографистами. Это обстоятельство приводит к парадоксальному выводу: чем глубже в историю, архаику, тем больше оснований для объединения, ибо архаика не разъединяет, а объединяет. Поэтому почвенник способен предстать космополитом, даже если он к этому не будет стремиться. В любом случае процессы глобализации предполагают сохранение своего лица и неизбежный диалог с другими, который только и возможен при его сохранении.

¹ Глобальное сообщество. С. 110.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
1 Искусство XX в. в новой культурно-исторической ситуации и актуальность его социально-психологического изучения	10
2 Социально-психологическая парадигма в науке и ее генезис. Социология и социальная психология искусства	121
3 Ментальность российской цивилизации: взаимодействие индивидуального и массового сознания	206
4 Циклический принцип в выявлении закономерностей социальной психологии искусства	257
5 Символизм в контексте смены культуры чувственного типа культурой идеационального типа	310
6 Актуализация в искусстве переходной эпохи архаики: кино как ритуал	417
7 Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации: социально-психологический аспект	548

Научное издание

ХРЕНОВ Николай Андреевич

**СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА:
ПЕРЕХОДНАЯ ЭПОХА**

Монография

Разработка оформления художника *И. Пронина*

Редактор *В.В. Бездидько*

Художественный редактор *А.В. Антипов*

Компьютерная верстка *О.Н. Богдановой*

Сдано в набор 20.03.04. Подписано в печать 29.10.04.

Формат 60×90/16. Бумага офсетная №1. Печ. л. 39,0.

Усл. печ. л. 39,0. Уч.-изд. л. 52,05.

Тираж 3 000 экз. Заказ №

Издательский дом «Альфа-М»

Адрес: 127214, Москва, Дмитровское ш., 107

Тел./факс: (095) 485-5177

E-mail: alfa-m@inbox.ru