
КОСМОС КУЛЬТУРЫ

А.К. Якимович

ПАРАДИГМЫ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

На XIX в. приходятся самые экстремальные мифы новоевропейской культуры о центральном положении человека во Вселенной, например, открывающее гегелевские «Лекции по эстетике» рассуждение о том, что любая, даже вполне незначительная мысль («*schiefer Einfall*»), промелькнувшая в человеческой голове, более свободна и, следовательно, эстетически более значима, чем любое, сколь угодно грандиозное явление природы (которая не ведает этой самой свободы). Антропоморфный «мировой дух» Гегеля царственно шествует через века и эпохи, через разломы и противоречия к самопознанию и примирению с собой в окончательной и совершенной гармонии. Мистические видения и афоризмы Р.У. Эмерсона рисуют царственного Человека как господина Вселенной и равноправного собеседника самого Творца, и аналогичные убеждения легко обнаружить у Т. Карлейля, В. Белинского, К. Маркса, И. Тэна, Я. Буркхардта и других. К вершинам этого мифологического ряда принадлежат и «Ода к радости» Шиллера – Бетховена, и атеистическая «религия человека» О. Конта.

Источником этой парадигмы был новооткрытый Ренессансом римский идеал *Homo Humanus*, возникший как ценностная противоположность угрожающему *Homo Barbarus*. Родилась система знаний и смыслов, ритуалов и сверхценностей, обозначаемая словом *Humanitas*. Она восходит к греческому идеалу самодостаточного просвещенного человека – идеалу *paideia*, призванному поставить полисного оратора, политика и философа над смутным хаосом природы и дикости.

Вырабатываются и развиваются понятия *Humatité*, *Humanity*, *Humanität*, означающие сообщество просвещенных и гуманных

людей плюс сам комплекс просвещенности и гуманности; слово «цивилизация» является на этом этапе не столько нейтральным культурологическим обозначением (типа «китайская цивилизация», «исламская цивилизация»), сколько сугубо ценностным противопоставлением «цивилизованных» людей, причастных к гуманности и просвещению, всем прочим, отсталым и диким обитателям планеты. Двудеиная конструкция (*Humanité – Civilisation*) располагается в смысловом центре *картины мира*. Эта парадигма сохраняется и в дальнейшем, и ее именем клянутся практически все политические течения XX в., даже экстремистские и обскурантистские, как и многие мыслители и художники – от Т. Манна до Ж.-П. Сартра, от М. Горького до К. Поппера. Достаточно точным безоценочным обозначением этой ценностной установки мог бы стать термин «антропоцентрический цивилизационизм» (другой вариант: комплекс антропокультуры).

Эти термины в значительной степени пересекаются с понятием «большого нарратива» у Ж.-Ф. Лиотара. Под «большим нарративом» Нового и Новейшего времени подразумевается просветительно-гегелевски-романтическая мифология триумфального шествия человеческого духа к эмансипации, избавлению от заблуждения проклятого прошлого, к самопознанию (т.е. власти над собой) и господству над природой, историей и обществом посредством антропоморфизации последних, то есть приписывания им упорядоченных ценностных структур человеческой цивилизации.

Этот супермиф приводит его сторонников к определенному структурированию картины мира. В центре и наверху системы ценностей помещается цивилизованный человек, а все его окружение измеряется и формируется по его меркам, за которые принимаются прежде всего разум и мораль. Культура, вырастающая на фундаменте христианства и просвещения, генерировала убежденность в том, что культурой и искусством можно считать только такие системы смыслов, которые заряжены «духовностью», «гуманностью», «разумностью» (в частном случае это могут быть «правда жизни» и «высокая идейность» российской художественной традиции). Завершителями строительства этой парадигмы были великие умы либеральной просвещенной буржуазии, но ее структура чрезвычайно напоминает политическую систему и идеологию просвещенных монархий XVII–XVIII вв.: в центре и наверху стоит обожествля-

емый повелитель, а смысловое поле вокруг него строго и регулярно упорядочено в соответствии с верховной волей «принцепса».

В пределах этой парадигмы считается несомненным, что культура и искусство (как высокоценные символические жесты) наличествуют лишь там и тогда, где и когда идеал «человечного человека», *Homo Humanus*, доминирует над внеположными силами и энергиями – хаосом, животными и иррациональными импульсами, страхом перед природой, мистикой, магией, пантеизмом. До тех пор, пока совокупность команд (норм) первой парадигмы управляет командами второго рода (находящимися вне контроля «человечности» и «цивилизованности»), считается, что перед нами «искусство». В противном случае делается вывод, что налицо «некультурность», «дикость», «варварство» (оцениваемые крайне негативно), а искусства здесь нет, поскольку искусство якобы не может быть диким и некультурным.

Симптомы альтернативной картины мира накапливались долгое время. Творчество и философия де Сада и Гойи издавна нарушали покой гуманистических систематиков. Лишь появление и признание авангардизма и постклассической философии позволили рассматривать весь ряд «аномальных» литераторов и художников прошлого как предков модернистского XX в. – мыслительная операция, направленная более на самолегитимацию, нежели на независимое познание.

Мысль о том, что искусство и мышление гуманной цивилизации никуда не могут уйти от смыслов, которые крайне далеки как от цивилизации, так и от идеала *Humanitas*, впервые после де Сада была ясно высказана Ш. Бодлером как в поэтической, так и теоретически-философской форме. Он подозревал, что цивилизованность сама из себя порождает неконтролируемые силы, которые становятся на то место, которое прежде занимали чудеса и ужасы непознаваемой природы и сферы сверхъестественного.

Решающий прорыв к альтернативной парадигме начинается около 1880 г. и завершается около 1920. В это время налицо уже не отдельные исключения из правила, а настоящие мощные пласты и всеохватывающие сдвиги в литературе, философии, архитектуре, живописи, где очень настойчиво ставится вопрос о «другом видении». Самым безоглядным критиком антропоцентризма и цивилизационизма в философии, самым бесстрашным искателем альтерна-

тивных формул мышления и творчества надолго сделался Ф. Ницше. В те же годы живопись Ван Гога, Сезанна, Гогена, Мунка, Врубеля, литература позднего Достоевского, старого Уитмена и долгожителя Толстого, идеи и сочинения А. Стриндберга, А. Бергсона, В. Дильтея, Г. Зиммеля, а вскоре и ранние работы Макса Вебера и Э. Гуссерля (написанные до 1910 г.) со своей стороны подтверждают направление поисков в Европе, России и Америке. «Другая» картина мира манит и пугает, и большинство художников и мыслителей совершают сложнейшие движения между императивами культургуманизма и их отрицанием.

Ницше сделал решающий шаг еще в 1878 г., подчеркнув в своей книге «*Menschliches Allzumenschliches*» мысль о том, что сомнение «культурности» и позиция над природой никуда не ведут, ибо являются вообще самообманом: культура и *Humanitas* представляют собой не что иное, как видоизмененные формы докультурных животных, природных жизненных импульсов. (Таков среди прочего смысл известного предположения о том, что самое человеческое и «культурное» стремление к познанию, исследованию, проникновению в предмет – это претворенная энергия биологического происхождения, то есть сублимированный инстинкт нападения, расчленения, пожирания жертвы.) Отсюда и предположение Ницше о том, что человек мог бы стать органичным, или, по меньшей мере, избавился бы от своих психических, социальных и прочих бед, если бы сумел снова увидеть в себе часть природы, какова она есть, а не привилегированное высшее существо, вознесенное посредством религии, философии либо науки над immoralной и иррациональной, бесчеловечной природой. Интуиции Бодлера и Ницше стали центральными для культурфилософии XX в. Мысль о том, что цивилизация с неизбежностью производит (как побочный, а может быть, как свой главный продукт) некие силы хаоса, варварства, разрушения и энтропии, и даже, возможно, сама является формой биокосмического существования, с его иррационально избыточным разрушением, пожиранием и эросом, прослеживается от Макса Вебера и Х. Ортеги-и-Гассета до философий постмодерна конца столетия.

Около 1900 г., в преддверии рождения раннеавангардистского искусства, везде идет активная работа: во всех видах и на всех уровнях искусства и культуры вырабатывается альтернативная па-

радика и испытываются различные способы справиться с теми проблемами и осложнениями, которые при этом возникают в изоляции. В качестве культуротворческих, духовных, художественно плодотворных идей и принципов предлагаются такие гипотетические факторы и силы, как экстаз, магически-шаманские практики (в том числе стилизованные в виде «культурного» оккультизма), а также спасительная дикость, жизнь и сила как самостоятельная, не нуждающаяся в моральном оправдании ценность. Космические энергии, биокосмические факторы (например, эрос) и красота «животности» как таковой чрезвычайно волнуют художников и мыслителей.

Результаты этого всплеска *биокосмической парадигмы* были весьма разнообразными по разным параметрам, и было много такого, что затем оказалось ненужным в XX в. Но важен сам факт: культура резко выдвигает вперед реалии, которые явно не подлежат контролю со стороны разумно-моральных ценностных иерархий типа *Humanitas*. Вырабатывается концепция «смеха» и «*élan vital*» Бергсона, а рядом с ним молодой Андре Жид пишет свои книги, прославляющие культ жизни – *le culte de la vie*. После публикации окончательного варианта «Листьев травы» У. Уитмена складываются теории американского прагматизма (У. Джеймс и др.), отвергающие любые метафизики и описывающие процессы познания как вечно изменчивый и принципиально не завершаемый поток опыта (*experience*). (В американском прагматизме понятие «*experience*» не походит вообще на принадлежность классических *Humanitas*, а выглядит скорее атрибутом неких биокосмических процессов.)

Живописцы-постимпрессионисты чрезвычайно чувствительны к планетарным и биокосмическим энергиям и закладывают основы будущей эстетики «новой первобытности» (В. Прокофьев). Картины Мунка и Врубеля прямо или косвенно связаны с гераклитовскими интуициями пульсирующего, стихийного Мирового Целого. (Чтение Ницше играло при этом существенную роль.)

Научный биокосмизм (В. Вернадский) и космологическо-оккультистские мечтания об интеграции человечества в порядки и ритмы Вселенной (К. Циолковский) отмечают, уже около 1900 г., важный и перспективный край российской мысли. Эта мысль занимает определенную нишу в европейско-американском ареале. В России не возникает сильной и оригинальной школы психологии

или философии, однако естественные науки и здесь подставляют свое плечо возникающим мировоззренческим мифологемам. Для искусства и литературы актуальны попытки связать с биокосмизмом даже традиционные сферы классической филологии и истории религий. Этим путем идет Л. Клагес, разрабатывающий в окружении мюнхенских виталистов и оргиастов круга Ш. Георге свою философию «*космогонического Эроса*». К оккультизму и неовитализму мюнхенцев подключается около 1900 г. и приехавший из России В. Кандинский.

В России В. Розанов неустанно публикует после 1900 г. свои задолго до того выношенные идеи и интуиции относительно «святости Эроса» и восстановления первоначальной религиозности, тесно связанной с жизнью тела и не испорченной мертвыми построениями позднейшей религии и морали. Даже завзятый идеалист и поклонник Владимира Соловьёва А. Блок делает шаг, вслед за А. Белым и В. Ивановым, в сторону дионисийства, и пишет после 1905 г. тексты оргиастически-виталистической направленности. (Увенчивающая их поэма 1918 г. «Двенадцать» являет собой эсхатологическое видение о распаде прежней цивилизации в потоках и смерчах космических стихий, и эта же проблема поставлена в незаконченной поэме «Возмездие».)

Именно к России кажется более всего применимым термин, использованный М. Фуко: «большое космическое безумие». В России интерес к *биокосмической парадигме* проявляется в основном в возникновении более или менее художественных видений, прозрений, мечтаний, обещаний и утопий. Начиная примерно с 1910 г. они достигают у В. Маяковского и В. Хлебникова степени радикализма, незнакомой в то время западным искусствам слова. В области пластических искусств Запад продвинулся в это время уже к экспрессионизму, кубизму и футуризму. Эти порождения раннего авангарда выводят на авансцену такие идеи и принципы, как неконтролируемая (экстатическая) импульсивность, язык чистой экспрессии (и соответствующие психоисторические мифы, например, В. Воррингера). Культ первобытности и магически-шаманских выразительных возможностей поддерживается на Западе волной интереса к африканской пластике, изделиям из Океании и других мест, далеких от сферы действия *Humanitas*. В России сходный смысл имеет увлечение художников народным примитивом и вывеской.

В общекультурной перспективе не менее важно и то обстоятельство, что Франция, Германия, Австрия в это время становятся ареной попыток создать новые науки, означающие решительный отход от принципов *Humanitas* и соответствующего антропоцентрического цивилизационизма. Самые известные симптомы этого рода – появление около 1910 г. теории относительности А. Эйнштейна, сложившегося интуитивизма Бергсона и долгая революция в психологии, начатая З. Фрейдом. Последний пытается начиная с 1900 г. создать именно строгую науку нового типа, рассматривая сначала сновидения и неврозы, а затем (после 1910 г.) и культуру, и религию людей как результат сложного взаимодействия цивилизационных начал и норм (запретов), с одной стороны, с подавленными, но неустраняемыми и мощными биогенными субстратами психики – с другой.

Революция парадигм в конце XIX – первой четверти XX в. опиралась на фундамент, подготовленный до того, и не только в Западной Европе. Специфическую роль в этой революции сыграли две национальные культуры, тесно связанные с комплексом *Humanitas*, но в силу ряда причин более раскованные, склонные к критике цивилизации и утопиям природного состояния. Это США и Россия.

Властители дум Америки XIX в. охотно описывали свой континент как не испорченное цивилизацией обиталище Великой Матери (Р.У. Эмерсон) или как Новый Свет, где нет монархии, придворных, церковной власти, дворцов, родовых гнезд и классовых предрассудков (Г. Джеймс). В системе американского мифа большое место занимает именно идея «нового начала», нулевой точки; исходя из нее и следует создавать принципиально иную культуру, свободную от тяжелых болезней цивилизации Старого Света. Новая культура должна при этом оказаться не только продуктом гуманно-цивилизационной логики: она должна приблизиться к принципам *experience* – вечного движения и изменения, недетерминированности, а потому быть способной на экстатические переживания потока бытия (*endeavor to change and to flow* в эмерсоновских «Иллюзиях»). Примерно так следует понимать сложившийся к 1900 г. проект Новой Культуры, свободный от мертвенности и неестественности цивилизационных установок Старого Света и воплощенный в образах У. Уитмена, М. Твена и других классиков Америки.

Самым близким к этой новой натуртопии Запада мыслителем России был Лев Толстой (не случайно писатели США ценили его особенно высоко). В довольно противоречивом комплексе его идей важное место занимает безжалостная критика мертвенных и нелепых моделей цивилизованного поведения во имя мифической Большой Вселенной. (Гротескность в толстовском описании высшего света или оперного театра примечательным образом перекликается со знаменитыми марктовскими пассажами относительно церкви или викторианских добродетелей.) В отличие от более целостных (и наивных) американских почитателей Естественного Бытия, российские литераторы-мыслители не только противопоставляли внесоциальную внечеловеческую вольность Большого Неба или Большого Дерева – этих общих для обеих школ мифопоэтических образов – несвободе заблудившейся цивилизации, но и крайне драматично ставили вопрос о цене отказа от *Humanitas*.

Крайне обеспокоен был этой проблемой Ф.М. Достоевский, но и Толстой в своем позднем творчестве весьма драматично рассуждал о неправильном отказе от порочной социальности. Он пытался набросать теорию о том, как надо «правильно уходить» от лжи цивилизационных предрассудков, не впадая при этом в цинизм и имморализм. Если не брать курьезные брошюры Толстого о нравственности, религии и искусстве, а видеть в нем философствующего художника как такового, то главным итогом его «биокосмических» размышлений будут не описания тех метаний между обществом и «натуральными» ценностями, которым подвержены развитые культурные люди, а образы естественных порождений Великой Матери (Платон Каратаев, Хаджи-Мурат).

Ни Толстой, ни Достоевский, в отличие от Ницше и от американских собратьев, не были готовы однозначно приветствовать вторую, *альтернативную* парадигму культуры. Но они всерьез принимали проблему «иногo» сознания и пытались описать те перспективы и опасности, которые связаны с отказом от мифов *власти, общества, культуры*. Тот и другой (каждый по-своему) опасались безумия и кошмара нигилизма и сверхчеловечности и пытались сконструировать свои собственные панацеи против животности и демонизма. Тем не менее при всех оговорках и рецептах (как правило, довольно тривиальных, как этика «толстовства» или призывы к почвенному православию у Достоевского) проблема была по-

ставлена: как быть в условиях *кризиса культургуманизма* или его расширения за пределы антропных перспектив? Западная литература и мысль XX в., принимаясь за эти вопросы, могли опираться не только на Бодлера и Ницше, но и на серьезно воспринятых на Западе классиков русской литературы.

Таким образом, в начале XX столетия складывается ситуация *двух парадигм*. Возникновение этого «бинома» в молодой культуре XX в. не может считаться невиданным в истории казусом: нечто подобное наблюдалось в древности и в Средние века, когда наряду с большими философиями и патетическими глобальными мифологемами антропоцентрического типа (включая христианство) наблюдаются такие явления, как софистика и кинизм в философии, а наряду с ними (и позднее) также разнообразные формы низовой (карнавальной) культуры (М. Бахтин). Если платонизм, аристотелизм, эллинистическое и христианское искусство основываются на аксиомах некоторых Упорядоченностей и явственно антропоморфных структур, то подпольные философии и низовые формы культуры ссылаются на «природность» (*physis*), понимаемую как средоточие хаоса, телесности, иррациональности, смеха, уродства, фрагментарности, бессистемности, имморализма и т.д. (То есть всего того, что подтверждает неисчерпаемость и неготовность потоков бытия, невозможность свести реалии Вселенной к меркам совершенного или добывающегося совершенства человека.) По своей радикальности многие акции предков вряд ли уступали самым вызывающим акциям далеких потомков-авангардистов. Достаточно вспомнить Диогена с его знаменитыми публичными мастурбациями, или сатировские игры, которые сопровождали показ трагедии об Эдипе и сводились к той мысли, что инцест совсем не так плох, и не надо было Эдипу так убиваться.

Здесь необходимо ввести принципиально важные методологические соображения. Когда мы говорим о присутствии разных, полярно направленных парадигм в культуре и искусстве XX в. (или любой другой эпохи), не следует впадать в интеллектуальное манихейство, то есть не надо думать, будто разные модели и паттерны видения–мышления, раз уж они имеют место, всегда равны себе, всегда противостоят друг другу и вытесняют друг друга, как непримиримые антагонисты. Нет ничего ошибочнее, чем вообразить себе, будто доавангардная культура была «гуманистична», а приход

XX в. означал якобы возврат к догуманистическим и докультурным способам освоения реальности. В том-то и дело, что полярно противоположные друг другу парадигмы сознания и творчества весьма плодотворным образом взаимодействуют между собой и образуют некие странные, не обязательно устойчивые, но действенные союзы.

На эмпирических уровнях действительны правила формальной логики и закона исключенного третьего. На уровне фундаментальных гипотез о культуре приходится иметь дело с явлением принципиальной неопределенности, амбивалентности. С появлением раннего авангарда начинается та история расщеплений, совмещений, взаимных подмен и прочих сложных эволюций парадигматического узла, которая затем плавно переходит в парадоксы позднего авангарда и постмодерна второй половины и конца XX в. Желательно это нам или нет, но мы то и дело вынуждены описывать явления типа «*соединение несоединимого*».

Для изучения крупных культурных эпох крайне характерен ход мысли типа «от зрелости к зачатию». Поздняя стадия развития культуры и искусства XX в. тоже помогает понять процессы, издавна приведшие к полностью проявившим себя результатам. В конце XX столетия мысль и искусство в высшей степени увлечены такими стратегиями неопределенности, как деконструктивизм и теория дифферанса (если определять совсем грубо: идеи сосуществования взаимопротивоположных смыслов и принцип «противоположное также верно»). Многообразные вариации этих моделей включают в себя концепцию ризоматической реальности и мышления как *ризомы* (то есть принципиально не дифференцируемой ковровой флоры, которая не поддается структурированию и контролю) и *концепцию номадизма* (возможность и право художника, мыслителя или исследователя прямо переключаться с одних ценностей на прямо противоположные). С одной стороны, эти стратегии позднего времени отличаются культовым интеллектуализмом и преклонением перед всемогуществом творческого духа, с другой стороны, они устремлены к своеобразной утопии неразличимости, неконтролируемости реального, к своего рода неошаманизму.

Столетие заканчивается под аккомпанемент бурных движений холистической и феминистической направленности. Они обвиняют господствующую линию европейской культуры в том, что она культивировала насильственный и механистический маскули-

низм. *Divide et impera* (расчлени и повелевай) в качестве основоположения знания, политики и культуры с этой стороны подвергается непримиримой критике и заменяется лозунгами *эмпатии*, счастливого шизоидного всеприятия мира (Ж. Делёз), внеидеологического сознания. Нет ничего удивительного в том, что к концу века распространяются мнения о том, что авангард является симптомом дезантропологизации сознания и видения или, по крайней мере, решительного пересмотра императивов *Humanitas*. (Об этом говорят, например, М. Фуко, Ж. Бодрийяр.)

В.Н. Прокофьев описывал движение к авангарду как размывание жесткой пространственно-пластической парадигмы ренессансного происхождения и внедрение в искусство менее структурированного временного измерения.

В сущности, в этих чисто формальных понятиях, представившихся свободными от субъективности и «идеологии», была намечена коренная эпистемологическая проблема – проблема новой динамичной связи антропогенных упорядоченностей с биокосмическими потоково-фрактальными (неструктурируемыми) факторами.

Давно замечено, что основоположники нового (постклассического) мышления являют картину парадоксальных совмещений того и другого. Ницше свирепо ниспровергает культурный нарциссизм европейцев и изобретает, в качестве противовеса, свои лозунги Вечного возвращения и Сверхчеловека, рецептуры экстатического «ликующего Да» и так называемой веселой науки. Тем не менее он оперирует не какими-нибудь дикарскими аргументами, а исходит из арсенала *Humanitas* – от сократовской диалогии до французской моралистической антропологии Просвещения. Его современники делают попытки выйти за пределы *Humanitas*, но тем не менее каким-то образом подтвердить их ценность. В живописи Сезанн пытается воплотить планетарно-геологические силы, явно несоизмеримые с человеком и превосходящие антропные способы освоения: тем не менее именно Сезанн стремится совместить свои геопланетарные видения с логикой классически структурированной музейной картины – этой иконы харизматического антропоцентризма.

Предшественники новой архитектуры создают новую инженерную концепцию зодчества, основы которой заложены в Эйфелевой башне в Париже и Бруклинском мосте в Нью-Йорке. Новая архитектура утверждает себя в качестве порождения технического

гения. Эта архитектура – дитя цивилизации, но можно ли видеть в ней власть *Humanitas*? Архитектура начинает работать с такими смыслами, как бесконечность, растворение в пространстве, прозрачность, невесомость (при своих подчеркнуто сверхчеловеческих размерах). Она начинает претендовать на качество, обозначенное Х. Зедльмайром как «вселенскость» (*Allhaftigkeit*). Техногенная инженерская архитектура XX в. будет постоянно оперировать двумя парадигмами: с одной стороны, отсылать нас к верховному разуму человека и подкреплять культ *Homo Sapiens Supremus*, а с другой стороны, будет отсылать нас к явлениям природы, к хаосу и случаю. Планетарные, биоморфные, минеральные, атмосферные и прочие аспекты выразительности принципиально важны для построек Ф.Л. Райта, К. Мельникова. Б. Таута, Э. Мендельсона, Ле Корбюзье. В известном смысле можно сказать, что архитектура XX в. вплоть до постмодерной квазиархитектуры включительно была созданием техногенного биокосмического мышления. В течение всего XX столетия наблюдаются попытки догадаться о том, что новые технологии как бы принадлежат не той прежней цивилизации, которая противопоставляла себя природе и хаосу в качестве *Humanitas*, а некоторой новой природе, в которой антропогенность не отрывается от биогенности. Мысль о технике, которая как бы воссоединяет людей с природой после столетий метафизического нарциссизма и логоцентризма, была близка Хайдеггеру.

Характерный для европейцев императив культурогенности в меньшей степени довлел над умами американских зодчих Чикагской школы (Л. Салливан и др.). В результате около 1900 г. начинает складываться архитектурная концепция Ф.Л. Райта. Его здания подчеркнуто технологичны и рациональны, в них властвует принцип практицизма, комфорта и здравого смысла (а не репрезентативности или отвлеченной догмы). Но их интегрированность в конкретный ландшафт и связь с «гением места», свободная органическая планировка и пространственная компоновка говорят о том, что мастер мыслит в понятиях биокосмического типа. Разработанная им позднее, в 30-е годы, теория «органической архитектуры» являет образцы амбивалентного мышления: Райт аргументирует новый архитектурный язык как ссылками на ценности природно-космического порядка, так и ссылками на ценности цивилизационные. В известном смысле и в своей области Райт осуществил про-

грамму, намеченную кумирами его учителя Салливана – Уитменом и Ницше: он строит жилище для человека, который продвинулся в своей цивилизованности достаточно далеко не для того, чтобы не бояться своей животности и природности, а наоборот, попытаться найти равновесие своей культуры и своей природы.

Их совмещение становится на повестку дня около 1920 г., когда высокий авангард вступает в фазу своих наивысших достижений. Здесь нет возможности проводить стилевые дифференциации между архитектурными движениями в Америке, Западной Европе и России: фундаментальная эпистемология культурных дискурсов не должна вникать в локальные различия, столь важные для искусствоведения.

Гипнотическая притягательность тогдашней супертехнологии для теоретиков и практиков европейского и русского конструктивизма – от Ле Корбюзье до Лисицкого и Татлина – вовсе не мешает другой пламенной страсти высокого авангарда: их стремлениям к интеграции в ритмы Большой Вселенной. В. Татлин синхронизирует размеры и ритмы движения своей Башни III Интернационала с планетарными циклическими процессами, а затем пытается осуществить принцип «бионического» произведения в своем «Летатлине».

Факторы планетарного, космического, биологического, геологического, аэродинамического порядка выдвигают вперед Эль Лисицкий, К. Мельников, Н. Ладовский и Б. Таут. Они пытаются задействовать в своих проектах внечеловеческие и не контролируемые разумом и культурой факторы, исходя из того, что планета, Солнечная система, земная кора и геологические энергии в принципе изоморфны по отношению к цивилизации. Эта утопия единственности и единомерности человека и Вселенной, или *культурогенных* и *биокосмических парадигм* (сформулированная в «Разговоре с солнцем» В. Маяковского), легла в основу высокого авангарда 20-х годов в разных его вариантах. Естественно, что этот авангард нуждался в соответствующей теоретической мифологии, которая осуществляла бы эту непростую операцию. Пользоваться одновременно биокосмической мерой Татлина – Маяковского, с одной стороны, и мерой *Humanitas* – с другой, вовсе не так просто, и здесь была нужна определенного типа легитимация.

Начиная с теоретических рассуждений в письмах Ван Гога и Сезанна наблюдается процесс раздвоения аргументации теорети-

ческого характера. С одной стороны, художники старательно апеллируют к аргументам «гуманной культурности» ради легитимации своих новаций, то есть указывают на любовь к человеку, разумность, нравственную ответственность и прочие цивилизационные сверхценности (которые в биокосмическом измерении просто бессмысленны). Легко заметить, что сквозь этот слой аргументов *ad culturam* просматривается и другой тип аргументации, связанный с природными энергиями, чистой интуицией, иррациональным энтузиазмом, жизненной силой и т.д. (Этот прорыв к альтернативной аргументации происходит с особенным драматизмом в поздних письмах Ван Гога.)

Раздвоение аргументации и различные попытки соединения двух смысловых рядов хорошо заметны в манифестах и теоретических программах художников авангарда, начиная с «Заметок живописца» А. Матисса (1908) и «Манифеста футуризма» Ф.Т. Маринетти (1912). Писания Н. Гончаровой, К. Малевича, В. Кандинского так или иначе воспроизводят эту амбивалентную логику. Первый, и очень броский слой аргументации апеллирует в отстаивании новых форм к историческому, технологическому, моральному и культурному опыту человечества. Указываются исторические прецеденты (древность, первобытность, народное искусство). Выдвигаются вперед научно-технические аргументы и указания на новые ритмы жизни и новое динамичное и диссонантное переживание мира XX в. К этому же ряду относится этическая аргументация (протесты и сарказмы, направленные против лжи и притворства консервативных языков искусства, и похвалы честности и правдивости новых авангардных форм и языков). Все это суть аргументы *ad culturam*, они апеллируют к сверхценностям антропоцентрического цивилизационизма (или, если угодно, к «большому нарративу»).

Этот первый слой доминирует в текстах классического авангарда, но тем более многозначительны прорывы, позволяющие разглядеть и другую оболочку. Речь идет прежде всего о трансовых пассажах или интонациях, которые хорошо различимы практически у всех авторов. Те из них, кто отличается исключительно высокой степенью сознательного самоконтроля, как В. Кандинский, временами прибегают к программно неконтролируемой, как бы экстатической речи, которая имитирует речь пророка или безумца, находящегося вне измерений человеческой цивилизации. Типич-

ным примером может быть и манифест Маринетти, в котором произносятся известные похвалы научно-технической разумности (в ее противопоставлении всякому гуманистически-гуманитарному музейному хламу). (Как указано выше, для классического авангарда характерен этот ход рассуждений: мощь науки и техники рассматривается не как аргумент в пользу *Humanitas*, как это было до того, а скорее как обещание и залог экстатического воссоединения с большим миром Вселенной.)

Моменты иррационального транса очевидны в призыве Маринетти «припасть к источникам абсурда», а далее в темных и странных текстах Малевича и в рассказах Кандинского о «случайном» открытии принципов абстракционизма и о безотчетно-импульсивном способе взаимодействия с той космической энергией, которая представлялась художнику главным предметом его творческих усилий. Казалось бы, подобные или сходные моменты не должны иметь место в текстах рационалистов – Лисицкого и Ле Корбюзье. Однако пророческий стиль, лексика и интонации, правописание их сочинений наталкивают на мысль о том, что они использовали магически-шаманские ритмически-интонационные приемы. То есть сознательно пользовались эффектами и механизмами раннекультурного типа, прямо связанными с наследием животной коммуникации, где экстатически-гипнотические методы играют огромную роль.

«Религия техницизма» от футуристов до конструктивистов основана на сложном сплаве воинственно рационалистических умонастроений со своего рода неомагическим отношением к волшебному миру техники, где происходят чудеса. Эту двойственность *рационалистически-магического типа ментальности* обрисовали Е. Замятин в романе «Мы» (1920) и А. Платонов в «Чевенгуре» (1927). Еще до этого, в 1919 г., появился знаменитый доклад М. Вебера «Наука как призвание», где ученый и философ обрисовал своеобразие нового техницистского умонастроения XX в. Речь идет там о двойственности сознания людей высокотехнологичной цивилизации. С одной стороны, они убеждены в том, что мир науки и техники подчиняется твердым рациональным законам и подвластен однозначному квантифицированному описанию (калькулированию). С другой стороны, эта убежденность очень похожа на веру в волшебство и чудеса, поскольку каждый понимает, что убе-

диться в рациональности научно-технического знания никто не в силах: никакой жизни не хватит на то, чтобы понять, как же устроены и функционируют порождения этого знания – хотя бы на малом участке отдельной узкой дисциплины. Человек верит в то, что мир расколдован и освоен разумом и цивилизацией, но верит в это верой того самого типа, которая заставляет природные этносы верить в колдовство, «Ману», духов, а их потомков – в Логос, энтелехию или фаворский свет. Человек верит в то, что мироздание в силу чуда науки и разума перестало быть *чудесным* и является не предметом веры, магии, колдовства, а предметом *рационального познания*. Таким образом, технокульт XX в. начинает генерировать характерно *лабиринтные* способы моделирования реальности (вызывавшие особенно острый интерес в конце века в теориях постструктурализма).

Можно сказать, что в 20-е годы начинается некий «золотой век» для разнообразных комбинаций, амальгам и попыток синтеза двух парадигм – *цивилизационистской* и *биокосмической*. З. Фрейд около 1920 г. выстраивает свой поздний философский миф, который идет уже настолько далеко, что объявляет саму цивилизацию людей своего рода непредвиденным продуктом неконтролируемых психически-космических стихий – Эроса и Танатоса. Они в своем извечном супружеском объятии – и одновременно смертельной схватке – ведут человечество к единению, просвещению и власти над природой, то есть триумфу цивилизации. Но то катастрофический триумф, поскольку чем более развита цивилизация, тем ближе она к саморазрушению вследствие высвобождения космических энергий этого единения и этой борьбы. Независимо от того, куда мы поместим эти прозрения позднего Фрейда – в область философии или в область художественного творчества (на психологию они вообще мало похожи) – важен тот факт, что как мысль, так и искусство отныне напряженно работают с такими вещами, как *не-человеческая человечность, порядок хаоса, власть и закон случая, многосмысленность, «низовые» формы культуры* (связанные с телесными интуициями) и прочие промежуточные явления.

Помимо Ницше и Фрейда наряду с классиками авангардизма в искусстве и литературе новая картина мира восходит к моделям мышления, предложенным К. Марксом еще в середине XIX в. Имеется в виду не малооригинальная теория коммунистической рево-

люции, монополизированная и дискредитированная русскими и советскими коммунистами, а своеобразная диалектическая философия истории. Для Маркса история была несомненным прогрессом цивилизации (вследствие усовершенствования средств производства), а капиталистическая буржуазная цивилизация выглядела в его глазах апогеем доселе возможного прогресса гуманизма и культуры; но он видел в усовершенствовании рыночного хозяйства также и нарастание неконтролируемых сил хаоса (их описание у Маркса довольно близко к описанию сил Танатоса у Фрейда). Апогей буржуазной цивилизации, по Марксу, является и входом в измерение коллапса, диких энергий разрушения, непредсказуемости, текучести. Буржуазная цивилизация, в изображении Маркса, приходит примерно к тому состоянию, которое позднейшие мыслители (Ж. Делёз, Ж. Деррида) обозначили как *«ризома»* и *«неразрешимость»* и тем самым отделили от конфигураций рационального культурного антропного сознания.

Мысль о том, что на вершинах культурности почему-то перестает работать антропная и цивилизационная сила упорядочивания и гармонизации, и наступает фаза хаоса, безумия, стихийных демонических и прочих симптомов природно-космического типа – эта мысль (или мысль этого типа) становится своего рода формулой для философских и художественных построений XX в., восходящих к Ницше, Марксу и Фрейду или связанных с принципами авангардизма. Эту мысль варьируют М. Вебер, М. Хоркхаймер, Т. Адорно. Продолжением этого типа рассуждений является и характерная для М. Фуко мысль о том, что идеология гуманизма сама является облачением или легитимацией для инстинктов власти и подавления, то есть инстинктов животного происхождения (сама мысль не оригинальна, но оригинальны те цепи исторически фундированных доказательств, которые умеет изящно выстроить Фуко). В классическом авангарде от Пикассо до Сальвадора Дали, от Кафки до Беккета, от Маяковского до Арто мы найдем целую гамму разнообразных способов воплощения «животности в цивилизации» и прочих биокосмически-гуманоцентрических топик, отличающихся зачастую предельной амбивалентностью и парадоксальностью.