

Беляев В.А.

## Эстетическая сторона модерна в перспективе посткультурно-интеркультурной логики его развертывания и образ современного художника.

### Часть I

**Аннотация:** Главная цель данной работы – нарисовать портрет модерна в перспективе логики развертывания проекта посткультуры (логики «критики культуры» в отношении «культура – индивид»). Посткультурой («дифференцирующей культурой») автор называет такой тип социокультурного построения, который процесс дифференциации (индивидуализации) антропологического универсума ставит как главный процесс. В противоположность этому «культура» («интегрирующая культура») ставит в качестве первоприоритетной задачу интеграции индивида в мировое целое. Точкой, относительно которой автор рассматривает проектирование посткультуры, является Просвещение, а точнее, критическая философия Канта, внутри которой был дан проект «чистой посткультуры». «До» и «после» этого проекта рассматривается как логика движения к нему и, соответственно, логика построения альтернатив ему. В центре авторского портрета развертывания модерна лежит философский план, но одновременно, автор старается показать, как эволюция модернистских интенций выражалась в искусстве (в основном в изобразительном искусстве). Свой разговор автор начинает с противопоставления друг другу негативных портретов «интегрирующей культуры» и «дифференцирующей культуры» в искусстве. Далее он переходит к логике позитивного проекта посткультуры, данного Кантом. Отталкиваясь от него, как от центральной точки отсчета, автор показывает логику развертывания движения к нему, попытку его реализации (в Великой французской революции), и логику развертывания «культурных альтернатив» ему: классицистско-гегельянскую и неклассически-марксистскую. Рассматривая логику XX века как, в основном, логику построения постмодерна, отталкивающегося от критики общеевропейской посткультурной победы после первой мировой войны, автор переходит к разговору о «современности» и «интеркультурности» (показывает логику развертывания «критики культуры» в отношении «культура – культура»). Здесь актуализируется разговор об эпохе разнообразных попыток восстановления «культурной» социокультурной архитектуры (культурных ремиссий), самыми значимыми из которых являются социально-политические постановки коммунизма и фашизма. Особым ракурсом разговора является обрисовка образа «современного», то есть посткультурного художника (человека искусства). Прослеживая логику его формирования от романтизма до конца XX века, автор показывает его структурную определенность чувственно-индивидуалистическим полюсом посткультуры. Завершая свою работу, автор анализирует позицию В.М.Розина в отношении современного искусства и художника, изложенную им в статье «Размышление о современном искусстве».

**Review:** The main goal of the present research article is to draw a portrait of Art Nouveau in terms of the developing project of post culture (the logic of the 'criticism of culture' in terms of the 'culture – individual' relation). The author defines post culture (or 'differentiative culture') as a type of socio-cultural construction that views differentiation (individuation) of the anthropological universum as the main process. By contrast, 'culture' ('integrative culture') has the priority to integrate an individual into the global community. The author views the process of post culture development starting from the period of Enlightenment, in particular, Kant's critical philosophy when the project of 'pure post culture' was offered. The author views the periods 'before' and 'after' that are viewed by the author as the logical movement towards it and the logical creation of alternatives thereto respectively. The author's model of the development of modernistic views is based on a philosophical plan. At the same time, the author tries to show how the evolution of modernistic intentions was expressed in art (mostly in fine arts). The author starts his discussion from comparing the negative portraits of 'integrative culture' and 'differentiative culture' in art. Then he goes to the logic of the positive project

of post culture offered by Kant. Based on Kant's concept as the starting point, the author describes the movement towards it and the attempt to apply it during the Great French revolution as well as the development of 'cultural alternatives' to Kant's post culture including the classical Hegelian and non-classical Marxian theories. Analyzing the 20th century as the period when post-modern was created based on the criticism of the general European post-cultural victory after the First World War, the author proceeds to the discussion of 'modernity' and 'interculturality' (the logic of the development of the 'criticism of culture' is shown in terms of the 'culture-culture' relation). The author also touches upon the historical period when there were various attempts to restore the 'cultural' socio-cultural structure (cultural remissions). The most significant examples of the latter were social and political concepts of communism and fascism. A special focus is made on the development of the image of a 'modern', i.e. post cultural artist (man of art). Tracing back the logic of its development from the Romantic period till the end of the 20th century, the author shows that its structure was defined by the sensual-individual direction of post culture. At the end of his research the author analyzes V. Rozin's position on modern art and artist expressed in his article 'Reflections on Modern Art'.

**Ключевые слова:** Поскультура, интеркультура, модерн, просвещение, художник, дифференцирующая культура, интегрирующая культура, постмодерн, контрмодерн, искусство.

**Keywords:** Post culture, inter culture, modern, Art Nouveau, Enlightenment, artist, differentiative art, integrative art, post-modern, counter-modern, art.

### 1. «Вечный фашизм» в искусстве, «дифференцирующая культура» и «интегрирующая культура»

**Р**азговор о логике посткультурного проекта я начну с того, что приведу портрет «вечного фашизма» в искусстве. Этот портрет является проекцией портрета «вечного фашизма» («ур-фашизма»), данного У.Эко, на искусство<sup>1</sup>.

1. Как и в философии, в искусстве ур-фашизмом правит культ традиции. Работы мастеров прошлых веков выставляются как образцы идеального искусства.
2. Ур-фашизм от искусства всегда проявляется в нетерпении к новому.
3. Ур-фашизм порождает культуру бездумного самокопирования.
4. Ур-фашизм патологически нетерпим к критике.
5. Искусство от ур-фашизма работает по принципам «свой-чужой». Чужое искусство без должной адаптации никогда не ставится на том же уровне, что и своё.
6. Ур-фашизм от искусства рождается когда сложность восприятия актуальных произведений требует от зрителя или читателя дополнительных усилий.
7. Ур-фашизм признаёт и целенаправленно продвигает всё, что находится в одной парадигме с ур-фашизмом.

8. Ур-фашист должен чувствовать себя оскорблённым успехом «чужого» искусства.
9. С точки зрения ур-фашизма, «своё» и «чужое» искусство находятся в состоянии войны.
10. Ур-фашистское искусство элитарно и держится на абсолютном авторитете отдельных авторов.
11. Произведения, находящиеся в традиции ур-фашизма, ставятся в качестве примера не только в искусстве, но и в жизни.
12. Идеальный лирический герой ур-фашистского искусства во всём подобен идеальному ур-фашисту.
13. Ур-фашизм стремится ограничить эволюцию искусства ограничением средств для выражения нового смысла или установления связи с новой эпохой.
14. Несмотря на элитарность, ур-фашизм всегда утверждает, что искусство существует для людей.

Предлагаю увидеть в системе представленных тезисов два типа социокультурного построения. Один тип построения можно назвать «дифференцирующей культурой», второй – «интегрирующей культурой». Это достаточно условные названия. Далее я собираюсь наполнить их содержанием. Если представить себе культуру как антропологическую систему, порождающую определенным образом артефакты определенного типа, то тогда смысл слов «интегрирующая» и «дифференцирующая» будет постепенно

<sup>1</sup> Адаптированный текст анонимного автора. URL: <http://cargocollective.com/nullmagazine#VECNYI-FASIZM> (на 10.07.2014)

проясняются. «Интегрирующая культура» будет стараться порождать артефакты, которые можно было бы считать частями одного целого. Она постоянно занимается задачей собирания целостности мира. Поэтому ее артефакты будут содержать в себе либо прямое выражение конкретных принципов собирания конкретного мирового целого, либо будут выражать свою позитивную отнесенность к этому целому. В противоположность «интегрирующей» «дифференцирующая культура» будет не собирать мировое целое, а разъединять его. Ее артефакты либо будут содержать в себе прямое выражение принципов разложения мирового целого на части, либо будут выражать негативную отнесенность к этому целому.

Теперь на основе введенного различия можно кое-что сказать о предложенных принципах «вечного фашизма» в искусстве. Нетрудно увидеть, что «вечный фашизм» как стратегия порождения артефактов выражает собой «интегрирующую культуру». Также нетрудно видеть, что позиция, с точки зрения которой написаны принципы «вечного фашизма», – это позиция «дифференцирующей культуры». Также надо увидеть, что портрет фашизма написан в негативной модальности. То есть автор этого портрета не желал видеть в чертах изображаемого позитивного содержания. В итоге получаем «негативный» портрет «интегрирующей культуры» с точки зрения «дифференцирующей культуры». Если иметь в виду, что любая система принципов, доведенная до своего предельного варианта, становится деструктивной, то необходимо будет в портрете «вечного фашизма» увидеть именно такое предельное выражение. Это должно означать, что у написанного негативного портрета должен быть позитивный вариант. Можно назвать этот вариант «вечной культурностью».

Почему именно «культурностью»? С одной стороны, это у меня обосновывается тем, что социокультурную организацию противоположного характера, названную мной «дифференцирующей культурой» я предполагаю называть «посткультурой». С другой стороны, введенное разделение обосновывается тем, что в предлагаемом мной разговоре я буду считать, что все исторически существовавшие социокуль-

турные системы до новоевропейской и помимо нее являются «культурами», то есть «интегрирующими культурами» (или в большей степени «интегрирующими», чем «дифференцирующими»), и только новоевропейский мир является выражением «дифференцирующей культуры». Все остальное, синхронное новоевропейскому миру человечество настолько является выражением «дифференцирующей культуры» насколько оно было захвачено в оборот глобализирующегося новоевропейского мира. Описывая логику рождения новоевропейского мира придется говорить о «посткультурной революции» или «революции посткультурности», о некоем фундаментальном перевороте в отношении принципов социокультурной организации, который связан с Новой Европой, а через нее и со всем человечеством. Придется говорить о «мировой революции посткультурности». В проекции на способ порождения артефактов, рассматривая новоевропейское искусство от эпохи Возрождения до конца XX века, придется искать в нем логику революции «посткультурности» и возможную диалектику «культурного-посткультурного».

Кроме тех различий, которые я сделал, надо сделать еще одно. Оно касается того аспекта определений «вечного фашизма», который располагает его в пространстве-времени феноменов XX века и далее. Нетрудно увидеть, что приведенные принципы фашизма имеют смысл более широкий, чем тот, который располагается в русле линии фашизм-неофашизм. В этих принципах легко, например, увидеть принципы построения соцреализма. Они описывают построение искусства в любом «тоталитарном» обществе. Негативный портрет «вечного фашизма» является негативным портретом «вечной тоталитарности», которую можно считать предельно жестким вариантом реализации «вечной культурности». Наряду со словом «фашизм» появляется слово «коммунизм», причем оба слова на определенном уровне рассмотрения обозначают один и тот же способ социокультурной организации и один и тот же способ его противопоставления «посткультуре». И «коммунизм» и «фашизм» относят нас к тоталитарному способу реализации стратегии «вечной культурности» и, кроме

этого, к одной и той же эпохе – второй четверти XX века, времени между двумя мировыми войнами.

## **2. Негативный портрет «дифференцирующей культуры» в искусстве и ее позитивный проект**

Итак, у тоталитарного социокультурного построения есть свой «образ врага», который является негативным портретом «дифференцирующей культуры». Список черт этого портрета можно написать, имея негативный портрет «вечного фашизма» и выполняя инверсию над каждой его чертой. В итоге получим примерно следующее.

1. Противопоставление индивидуального конкретной традиции, в которой она существует, и традиционности вообще.
2. Существование человека вообще и создание искусства в частности является процессом создания «нового». Человек обречен на новизну.
3. Нескончаемое самоотрицание – неизбежный итог, к которому приводит человека «дифференцирующая культура».
4. «Дифференцирующая культура» – это путь критики.
5. Атомизация антропологического универсума – неизбежное следствие этой культуры.
6. «Дифференцирующая культура» элитарна в том смысле, что критико-аналитическая позиция художника, стремящегося к уникальному самовыражению создает множество замкнутых на себя миров, вход в которые оказывается доступным только посвященным.
7. Одновременно «дифференцирующая культура» предельно эгалитарна в том смысле, что у ее творцов не существует авторитетов. Точнее сказать, ее авторитеты – это идеологи критицизма.
8. Человек «дифференцирующей культуры» постоянно самоотчуждается от своей родовой сущности, родовой основы. В этом смысле его искусство всегда отделено от жизни (если жизнь понимать как ту основу, которая собирает множество элементов мира в целое).

Теперь надо представить позитивный портрет «дифференцирующей культуры» («посткультуры») и задать логику модерна как реализацию социокультурного построения этого типа. Позитивный портрет «посткультуры» я возьму из кантовской работы «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане»<sup>2</sup>.

«Все природные задатки живого существа предназначены для совершенного и целесообразного развития».

«Природные задатки человека (как единственного разумного существа на земле), направленные на применение его разума, развиваются полностью не в индивидууме, а в роде».

«Природа хотела, чтобы человек все то, что находится за пределами механического устройства его животного существования, всецело произвел из себя и заслужил только то счастье или совершенство, которое он сам создает свободно от инстинкта, своим собственным разумом».

«Средство, которым природа пользуется для того, чтобы осуществить развитие всех задатков людей, – это антагонизм их в обществе, поскольку он в конце концов становится причиной их законосообразного порядка».

«Величайшая проблема для человеческого рода, разрешить которую его вынуждает природа, – достижение всеобщего правового гражданского общества».

«Эта проблема самая трудная и позднее всех решается человеческим родом».

«Проблема создания совершенного гражданского устройства зависит от проблемы установления законосообразных внешних отношений между государствами и без решения этой последней не может быть решена».

«Историю человеческого рода в целом можно рассматривать как выполнение тайного плана природы – осуществить внутренне и для этой цели также внешне совершенное государственное устройство как единственное состояние, в котором она может полностью развить все задатки, вложенные ею в человечество».

«Попытка философов разработать всемирную историю согласно плану природы,

<sup>2</sup> Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Сочинения в шести томах. Т. 6. М. 1966. С. 8-21.

направленному на совершенное гражданское объединение человеческого рода, должна рассматриваться как возможная и даже как содействующая этой цели природы».

Во-первых, в представленном проекте надо увидеть проект нового мира, альтернативного европейскому «культурному» способу построения человеческого универсума и «всеобщей истории». В этом смысле кантовский проект надо рассматривать как проект модерна в его радикальном варианте.

Во-вторых, надо увидеть в нем проектную альтернативу не только европейскому, но и мировому «культурному» способу построения. В этом смысле кантовский проект надо рассматривать как альтернативный проект ко всему предшествующему ходу мировой истории. Модерн окажется глобальной альтернативой классической мировой истории.

В-третьих, надо увидеть в представленном проекте нового мира и новой истории три составляющих.

Первая – это критика классического способа социокультурного построения – «культуры». Суть этого способа в том, что человек полагается существующим в рамках какого-то сверхиндивидуального, сверхчеловеческого целого. В результате такого полагания индивидуальный человек оказывается существом, чья индивидуальная активность направляется на реализацию принципов построения этого целого. Если такое построение становится вызовом, если вызовом становятся сами принципы такого построения, если человек воспринимает себя в этом построении как существо, у которого украли и постоянно крадут его свободу, то в качестве ответа он выставит противоположный способ социокультурного построения. Если критикуемый способ осуществлял процесс собирания мирового целого (поэтому ему и следует дать название «интегрирующей культуры»), то альтернативный способ будет способом сохранить индивидуальное как самую высокую ценность (поэтому его следует назвать «дифференцирующей культурой»). Именно поэтому «все природные задатки... предназначены для совершенного и целесообразного развития». Именно поэтому «природа хотела, чтобы человек все... произвел из себя и заслужил только то счастье или совер-

шение, которое он сам создает... своим собственным разумом». Именно поэтому «средство, которым природа пользуется для того, чтобы осуществить развитие всех задатков людей, – это антагонизм их в обществе...». Итого: если человеческий универсум реализуется «механизмом природы», то этот механизм должен быть механизмом дифференциации по преимуществу. Антагонистическое положение индивидов друг по отношению к другу – это не то, что следует безусловно преодолеть (каким это является в «интегрирующей культуре»). Антагонизм в первую очередь носит позитивный смысл реализации стратегии дифференцирования. (Потом в немецкой классической философии это превратится в принцип «противоречия – источник развития»).

Вторая составляющая кантовского проекта – критика человека, не желающего заниматься конституированием нового мирового целого из своей индивидуальной свободы. В приведенных принципах этот полюс явно не обозначен, но он имеется в виду. Человек не должен замыкаться в пределах своей индивидуальной свободы, он должен строить новое мировое целое – уже исходя из своей свободы.

Поэтому третья составляющая кантовского проекта – проект нового мирового целого, построенного исходя только из индивидуальной человеческой свободы. «Величайшая проблема для человеческого рода, разрешить которую его вынуждает природа, – достижение всеобщего правового гражданского общества». «Правовым гражданским обществом» Кант называет проект нового мира. По большому счету суть этого проекта состоит в реализации принципа «свобода каждого должна быть сообразована со свободой всех остальных». Конечно, проект нового мира является новой реализацией стратегии интегрирования. Но важно увидеть стратегический приоритет дифференцирования над интегрированием. Именно поэтому проект нового мира и новой истории следует назвать «дифференцирующей культурой». В несколько другом ракурсе это можно увидеть в «Таблице деления этики», которую Кант приводит в «Метафизике нравов»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Кант И. Метафизика нравов // Сочинения в шести томах. Т. 4. Ч. 2. М. 1966. С. 436-437.

Первая часть «Этического учения о началах» содержит следующие названия разделов:

1. Об обязанности человека по отношению к самому себе
2. О совершенных обязанностях человека по отношению к самому себе
3. О долге человека перед самим собой как животным существом
4. О долге человека перед самим собой как существом только моральным
5. Об обязанностях человека по отношению к самому себе как прирожденному судье над самим собой
6. О первом велении всякого долга перед самим собой
7. О долге перед самим собой в развитии и умножении своего природного совершенства
8. О долге перед самим собой в увеличении своего морального совершенства

Вторая часть «Этического учения о началах» содержит следующие названия разделов:

1. Об этических обязанностях по отношению к другим
2. Об обязанностях по отношению к другим только как людям
3. О долге любви к другим людям
4. О долге уважения к другим
5. О долге перед другими в зависимости от их состояния

Из приведенных названий должно быть видно, что главные обязанности нового человека – это обязанности по отношению к самому себе. «Развитие и умножение своего природного совершенства» является первейшим моральным долгом перед самим собой. В приведенных моральных принципах выражена стратегия «дифференцирующей культуры» с несколько другого ракурса. Это ракурс непосредственно выраженных принципов построения нового мира. Построение этого мира начинается как выполнение индивидами обязанностей по отношению к самим себе (к своему самоопределению, саморазвитию) и продолжается как выполнение ими обязанностей по отношению к другим. Надо обратить внимание на то, что проект «дифференцирующей культуры» в идеальном варианте – чисто этический проект. Это означает, что нет и не должно быть никакой структуры, предзаданной индивидуальному человеку

извне и занимающейся принудительным интегрированием его в мировое целое. То целое, которое должно быть создано на основе индивидуальной свободы через осознание необходимости создавать коллективное целое. Именно поэтому изначальный вариант нового мира – чисто этический вариант.

### **3. Антропоцентризм модерна и эстетическая сторона Возрождения**

Если считать, что модерн – это проект «дифференцирующей культуры», то надо обратить внимание на то, что это предельно антропоцентрический проект. Эту антропоцентричность надо объяснить. Исходить надо из того, что модерн является «критикой культуры». Смысл этого тезиса должен быть ясен, так как я уже говорил, что «культурой» я называю «интегрирующую культуру» (в противоположность «дифференцирующей культуре», которую называю «посткультурой»). Итак, модерн – это в своей основе «критика культуры». В этом определении модерну дается преимущественно отрицательный смысл, и его движение задается как преимущественно критическое. По-другому об этом можно сказать так: модерн является ответом на вызов «похищения традицией свободы у индивидуального человека». Говоря так, я подразумеваю, что Просвещение, которое именно так поставило проблему соотношения индивидуального человека и традиции, является центральной точкой отсчета, относительно которой можно и нужно оценивать как развитие модерна как до нее, так и после.

Почему «критика культуры» в своем предельном варианте является антропоцентричным проектом? Потому что «критика культуры» должна поставить под вопрос все способы полагания мирового целого, в порядок которого может быть поставлен индивидуум. К эпохе Просвещения в проектном отношении разрабатывались два содержательно противоположных варианта построения мирового целого: теоцентрический (сверх-натуралистический) и природоцентрический (натуралистический). Реализованным был только один проект – теоцентрический. Но так как он попал под удар «критики культуры» и

так как натуралистический проект мирового целого логично понимался как отрицающий индивидуальную свободу не меньше, чем теоцентрический, то оба проекта надо было критиковать в одинаковой степени. В итоге получался индивидуализированный человек, борющийся за свободу от мирового целого, построенного не от него самого и его свободы, а от других инстанций («Бога» или «природы»).

В этой точке разговора можно кое-что сказать, в связи с антропоцентризмом модерна, о его эстетической стороне. Гуманизм и эпоху Возрождения в искусстве и философии в самом общем смысле можно задать как стремление ввести человека и природу в план мирового целого, которое «изначально» задавалось как теоцентрическое. В этом отношении категориальный смысл получает понятие «пантеизм», которое задает перспективу построения такого типа мирового целого, которое принимает человеческое и природное в позитивной модальности по отношению к божественному. Тот мир, который можно видеть в изобразительном искусстве Возрождения (особенно итальянского), – это мир, который представлял мировое целое, в котором «эмпирический» человек и «эмпирическая» природа являлись в идеализированном виде. Этот мир на протяжении от раннего Возрождения к зрелому становился все более и более светлым, детали его все более прорисовывались. Но прежде всего и по преимуществу это было прорисовкой человеческой реальности. Давая возможность быть «эмпирическому» в себе самом, человек давал возможность быть «эмпирическому» и вне себя – в «природе». Если мы посмотрим на самые зрелые и совершенные продукты изобразительного Возрождения – у Леонардо, Микеланджело и Рафаэля – то увиденное скорее надо будет назвать «антропоцентрическим пантеизмом», чем чем-то иным. Та «критика культуры», которую вел человек Возрождения, была направлена на преодоление отрицательного отношения теоцентрической культуры к «эмпирическому» человеку и «эмпирической» природе. В принципе от этой критики можно прочертить линию, которая завершается тем радикальным вариантом «критики культуры», который можно найти у Просвещения, но очевидно, что

сначала должна была быть израсходована энергия пантеистической стратегии. Это израсходование видно как потемнение мира на картинах и росписях. Если на протяжении всего Возрождения – от раннего до зрелого – мир постоянно светлел, то позднее Возрождение – это потемнение основы мира, пока она не становится черной у Караваджо. Исчерпывается пантеистический пафос – это видно в потемнении мира. Исчерпываются возможности языка – это видно по появлению «маньеризма» (стремления говорить по-другому через намеренное искажение языковых канонов). Позднее Возрождение становится во многом эпохой эпигонов, которые большей частью внешне, механически воспроизводят способ построения пантеистического мира. У Эль Греко, который начинал как живописец позднего Возрождения, виден перелом сразу по всем указанным параметрам. Это возврат к средневековому мировоззрению. Это стремление вернуться к утраченной «культуре» через пространство, построенное ее ренессансной критикой. Поворот, совершенный Эль Греко, можно назвать «культурной ремиссией», то есть стремлением восстановить «культурные» принципы построения мирового целого (принципы «интегрирующей культуры»). В данном случае это будут принципы средневековой теоцентрической культуры. Ренессансная культура, несомненно, несла в себе достаточно выраженные тенденции дифференциации, чтобы в противопоставлении им можно было строить «культурную ремиссию». В этом смысле фигура Эль Греко является символической.

#### **4. Критика ренессансно-католической культуры и «реформация»**

Следующим шагом в процессе развертывания модернистской «критики культуры» должна была быть критика ренессансного варианта христианской культуры. Если называть эту критику одним словом, то таким словом у меня будет «реформация». Христианская Реформация как вариант «критики культуры» должна содержать те три компонента, которые я уже развертывал, когда описывал предельный вариант этой критики у Канта. Пер-

вый компонент – это критика наличного способа социокультурного построения. В целом, в перспективе предельного, просвещенческого варианта этой критики, она должна критиковать либо принципы «интегрирующей культуры» как таковые, либо конкретные стороны этой культуры. В результате этой критик человек должен оказаться более дифференцированным от мирового целого, чем он был. Второй компонент – критика человека, не желающего полагать мировое целое. Эпоха Реформации дала достаточно явные примеры анархических тенденций развития событий. Конструктивная «критика культуры» должна была отсеять эти тенденции. И третий компонент – конструирование мирового целого нового типа. Это целое должно быть более дифференцированным, чем критикуемое.

Указанные компоненты достаточно хорошо описывают результаты «реформации». Реформированный человек стал индивидуально более свободным. В этом смысле Реформацию можно назвать либеральной революцией в христианстве. Главным объектом критики должен был стать «пантеистический» способ организации мирового целого, как он выразился в реальности ренессансно-католического мира. Этот способ организации был распознан как извращение, с одной стороны, самих принципов христианства, а с другой стороны, прав человека на свое «эмпирическое». Поэтому результатом выхода из этого извращения был демонтаж множества форм опосредования «земного» и «небесного», которым так отличается католическая версия христианства от других ее ветвей, а ренессансный вариант католицизма от средневекового. Если все эти формы считать разного рода «мостами к трансцендентному», а сам ренессансный католицизм – культурой мостов к трансцендентному, постепенно потерявшей энергию напряжения между «земным» и «небесным» вследствие пантеистической реализации, то Реформация должна была критиковать и «извращающую» стратегию пантеизма и саму «извращающую» культуру «мостов к трансцендентному». Результатом должна была стать новая христианская культура, в которой энергия «эмпирического» человека, необоснованно втянутая в заданные индивидуальному

человеку извне конструкции «мостов к трансцендентному», будет освобождена. Человек должен был стать институционально более «эмпирическим», индивидуализированным – с одной стороны. А с другой стороны, внешняя организованность должна была быть переведена в модус самоорганизации. Конституирование мирового целого во многом должно было быть переведено из модуса коллективно-институционального в модус индивидуально-этического. Христианство как концепт мирового целого должно было уходить «внутрь» человека. Освободившуюся при этом свою «внешнюю» сторону человек должен был организовать и упорядочить сам. Надо обратить внимание на эту активно-организационную направленность протестантского типа культуры. Она, несомненно, принципиально более активная и аналитическая по сравнению с пантеистически-католической. Она принципиально более дифференцирующая. Если перспективу ренессансной культуры я обозначал словом «пантеизм», то перспективу протестантской культуры следует обозначить словом «деизм». Концепт деизма можно считать результатом протестантской критики концепта пантеизма. В концепте деизма фиксируется выход мира из-под непосредственного соединения-контроля с «Богом», высшим принципом единства мира. В протестантско-деистической перспективе земная реальность все более становится «механизмом природы», созданным Богом, и далее автономно существующим по заданным ему законам. Если последовательно проводить антропоцентрический взгляд на отношение человека к природе, то деистическое понимание природы должно быть отражением «деистического», то есть реформационного взгляда человека на самого себя. В той мере, в какой Реформация освободила «эмпирическое» в человеке, она освободила и «эмпирическое» вне человека. Одновременно придется сказать следующее. В той мере, в какой Реформация явилась революцией в аналитико-дифференцирующем отношении человека к природному миру, которое имеет прямую перспективу к понятию новоевропейской «науки», она имеет свой исток в революции аналитико-дифференцирующего отношения человека к самому



себе. Генезис концепта науки следует искать в «расколдовывании» человеческого мира, в протестантской «критике культуры», которая должна была перевести соби́рание «целостности мира» в задачу разума индивидуализированного человека. Самая близкая к новоевропейскому человеку и актуальная для него «объективная реальность» – это реальность «другого». До этого единый мир распадается на множество самостоятельных «объективных» реальностей. Это тот тип объективности, от которого невозможно отмахнуться. Он исходит из неизбежности искать принципы мирного сосуществования множества агентов активности в едином жизненном пространстве. Задачу поиска общих условий существования множества субъектов можно считать исходной задачей для конституирования и «объективной реальности» в новоевропейском смысле, и новоевропейской «науки» как направленности на множество исследований и поисков, связанных с этой реальностью. В той мере, в какой человек включает природу в круг задачи построения общих условий существования, он создает новоевропейское «естествознание». А сама эта задача построения имеет в своей перспективе то, что сейчас называется техногенной цивилизацией. Можно, конечно, соединять понятие «техногенная цивилизация» напрямую с проекциями на природу результатов революции аналитико-дифференцирующего отношения человека к самому себе. Тогда техногенная цивилизация станет продуктом проекта «покорения природы». Но в проводимой мной антропоцентрической модели развертывания модерна это будет выглядеть как намеренное или не намеренное нежелание видеть за проектом «покорения природы» проект «покорения человека».

Как будет смотреть человек «реформационной» культуры на ренессансно-католические артефакты (скажем, произведения изобразительного искусства)? (В этом вопросе я подразумеваю, что реформированный человек уже не имеет к этим артефактам отрицательного отношения как к «образу врага». Одновременно, я подразумеваю, что «реформационная перспектива» простирается непосредственно к настоящему, к ее формам и артефактам XX-XXI века.) Реформированный чело-

век, безусловно, увидит в них «потерянный рай». С одной стороны, он достаточно непосредственно соединен с ними. Это уже новоевропейские феномены. С другой стороны, между ними и «реформированным» миром лежит пропасть. Чуть ли не в каждом произведении искусства он видит возможность быть особой целостности мира, в каждом произведении он видит ту или иную конкретизацию этой целостности. Человек реформированного мира потерял возможность быть таким идеалистом. Он не может сочинять такие изобразительные метафизические поэмы. Чем ближе мы станем передвигать наблюдателя к началу «современности» (XX веку), тем больше он увидит невозможности так же относиться к целостности мира. Современный человек в общем случае все более и более будет обнаруживать себя неспособным так непосредственно позитивно относиться к какому-либо мировому целому и к принципу приоритетности целого над частями в отношении человека.

Говоря об изобразительном искусстве позднего ренессанса-реформации, я хотел бы указать на те артефакты, которые можно назвать предреформационными. Символическими фигурами в этом отношении являются для меня Босх и Брейгель. Классический вариант построения, предельно выражающий дух критического отношения к ренессансно-католической действительности, можно увидеть в босховских алтарных триптихах «Искушение св. Антония», «Сад земных наслаждений» и «Страшный суд». Если посмотреть на перспективу, на общий план построения, то можно увидеть, что катастрофически извращенная реальность на переднем плане является только большим темным пятном, темной стороной в целом светлого «пантеистического» универсума. (В этом смысле произведения Босха становятся выражением «вечного критицизма наличной культуры». Они вполне могут заменить «Гернику» Пикассо в деле символической критики буржуазно-фашистского мира. Они вполне адекватны для человека, критикующего «извращенности» тоталитарно-авторитарной социалистической культуры.) Босх словно говорит: я не верю в возможность позитивной реализации ренессансно-католической программы. Если к этому добавить еще

достаточное количество отрицательного пафоса, то он перерастет в полноценную Реформацию. Светлая перспектива целостного мира будет уничтожена. Реформированный мир в виде живописных артефактов предстанет специфическим реализмом XVII века. Многочисленные групповые и индивидуальные протерты, появляющийся жанр пейзажа покажут человека и природу принципиально по-новому. Более конкретной и более оторванной от мировой целостности. Если ренессансное живописное сочинение всегда претендовало представлять в конкретизированном образе мир в целом, то реформированный человек видит более конкретно и партикулярно. Он и сам в значительной мере дифференцирован, и его видение мира качественно более дифференцирующее по сравнению с ренессансным. Многочисленные «пиршества», «мясные лавки» и разнообразные натюрморты покажут такую сфокусированность мировоззрения нового человека на чувственно-предметном, которой у ренессансного человека быть не могло. Картины Рембрандта покажут специфический экзистенциально-индивидуалистический драматизм, который станет характерным для «дифференцирующей культуры» в целом.

Особый разговор должен быть связан с понятием «барокко». На вопрос «что такое барокко?» я отвечаю так: это контрреформаторский способ построения и видения мира. Что это значит? Результатом Реформации с одной стороны, стало образование собственно реформированного мира. С другой стороны, осталась та часть мира, которая продолжала существовать в ренессансно-католической перспективе. Действия этой части европейского мира традиционно называются контрреформацией. В этом названии выражается попытка проблематизировать то, что заявлено протестантизмом, но не через революцию, а через реформы. Можно так выразить рецепт контрреформации: возьмите проблематику реформации, но попытайтесь ее решить в пределах ренессансно-католической парадигмы. Если протестантизм проблематизирует тотальную противоречивость и извращенность наличной культуры, то возьмите ее как противоречивость и извращенность, которую можно разрешить в пределах обнов-

ленного «пантеизма». Целостность мира должна сохраниться. Человек должен видеть, что мир по-прежнему целостен. Но у мира есть внутренние противоречия. Эти противоречия и снимаются в целостности мира. Теперь превратим представленные формулы в живописные формы – и получим, например, полотна Рубенса, его разнообразные «охоты» и «битвы». С одной стороны, в этих полотнах достаточно явно присутствуют ренессансно-католический дух. Мир в целом достаточно светел. Мировое целое в достаточной мере присутствует. Но оно уже не чистая гармония, как это было у классического ренессансного человека. Наоборот, мир наполнен противоборствами и движением. Художник барокко говорит: мир представляет собой множество противопоставлений и противоборств, но все они снимаются в целостности мира. Барочное построение можно считать имеющим весьма длительную перспективу. Барочную парадигму можно увидеть везде, где мир представлен как внутри себя принципиально противоречивая реальность, противоречия которой снимаются в мировом целом. Например, в различных вариантах «культурных ремиссий» немецкой классической философии. «Культурной ремиссией», как я уже говорил, я называю возврат к «культурному» способу построения мира, к программе «интегрирующей культуры». В гегелевском варианте возврата к «интегрирующей культуре» барочная стратегия читается очень четко. Мир представляет собой множество противостоящих друг другу факторов, «тезисов» и «антитезисов». Противоречие является источником развития, но все противоречия снимаются в «синтезах», и мир, в конечном счете, целостен. Целостность мира имеет стратегический приоритет над его внутренней противоречивостью.

## 5. От Реформации к Просвещению. Проект посткультуры

От Реформации уже можно начертить прямую перспективную линию к Просвещению. Можно сказать, что Просвещение – это Реформация, доведенная до предела. Доводя реформационные интенции «критики культуры» до предела, получим просвещенческий вариант этой критики,

который дает то, что можно назвать проектом «чистой посткультуры». Фактически я уже описал содержание этого проекта, когда описывал позитивный проект «дифференцирующей культуры» в его кантовском варианте. Это и есть проект «чистой посткультуры». Надо обратить внимание на то, что создание этого проекта есть некая идеальная точка, которая делит на «до» и «после» всю послереформационную перспективу: от Реформации до современности. От Реформации до Просвещения идет последовательное нарастание «критики культуры», которое заканчивается построением проекта «чистой посткультуры», то есть того типа социокультурного построения, в котором мировое целое строится только от свободы индивидуального человека. Это предельный вариант антропоцентрического построения, какой только был возможен в истории человечества. Отрицательное отношение к традиции как «похитителю индивидуальной свободы» достигло в этом проекте своего предельного значения. Одновременно надо обратить внимание: антропоцентричность проекта должна приводить к тому, что «критика культуры» формирующегося новоевропейского человека постепенно все более и более осознается им как самокритика. Человек, критикуя «культуру», критикует самого себя за «культурный» способ полагания реальности вообще и мирового целого в частности. То, что «критика культуры» есть самокритика человека, максимально видно опять-таки в Просвещении. Именно в кантовской философии можно найти квинтэссенцию такой самокритичности. Что такое «Критика чистого разума»? Это предельный вариант критики «человека, полагающего реальности». Индивидуального «человека, полагающего реальности». Кант решает уже указанную мной тройную задачу. Во-первых, ему надо выполнить критику «культурного» способа полагания реальности, при котором человек полагает мировое целое не от своей индивидуальной свободы, а от чего-то другого. Традиционно такой способ полагания получил название метафизического. Во-вторых, Канту нужно критиковать отказ «человека индивидуального и эмпирического» вообще полагать какую-либо целостность мира. В-третьих, ему

нужно дать принципиальный позитивный проект новой целостности мира, которая будет конституироваться единственно из свободы «индивидуального и эмпирического» человека. Сообразно этой тройной задаче конституируемый критикой Канта «трансцендентальный субъект» должен иметь три стороны. У Канта они называются: «разум», «чувственность» и «рассудок». «Разум» является той стороной субъекта, которая занимается «культурным», то есть метафизическим способом полагания целостности мира. Особой задачей Канта в отношении критики этого «разума» является показать, что все попытки конституировать мир традиционно-метафизическим способом являются желанием «трансцендентального субъекта» отдать свое право конституирования мира какой-либо внечеловеческой «сущности»: например, «Богу» или «природе». Критика позиции трансцендентального субъекта не выходит за пределы чувственности более проста. А центральным местом кантовской критики является позитивный проект «рассудка» как того способа конституирования мира, при котором индивидуально-чувственное будет подводиться под формы всеобщности. Здесь надо ввести определенное разъяснение, которое укажет на антропоцентрическую суть «Критики чистого разума» или, как об этом традиционно говорится, на кантовский приоритет практического разума над теоретическим. «Критика чистого разума» имеет в качестве своего непосредственно продолжения две работы: «Основы метафизики нравственности» и «Метафизические начала естествознания». Они вышли в свет почти одновременно сразу после «Критики чистого разума». Их отличие от «Критики» в том, что они реализуют «рассудочную» часть трансцендентального субъекта уже в чисто позитивном отношении. (Точнее сказать, критика «разумного» способа полагания реальности считается законченной и критический пафос концентрируется на преодолении нежелания «чувственной» стороны субъекта полагать новое мировое целое.) «Основы метафизики нравственности» реализуют проект построения нового мирового целого в отношении «духа», а «Метафизические начала естествознания» – в отношении «природы».

Обе работы построены по одному плану, уже начерченному в «Критике»: надо взять «индивидуально-чувственное» и от его «свободы» построить новое мировое целое. Реализация этого плана в отношении духа и приводит к построению проекта «чистой посткультуры» (или «чистой дифференцирующей культуры»). Еще раз обращаю внимание: проект «посткультуры» в своем идеальном варианте не может быть ничем иным, как чисто этическим проектом. Поэтому «Основы метафизики нравственности» дают самый первый у Канта и самый чистый проект «посткультуры». В дальнейшем, начиная с «Критики практического разума», Кант по причинам слабости человеческой природы отходит от чистоты первоначального проекта. Этот проект – центр кантовской критической философии. Именно он должен быть поставлен в качестве позитивного ядра «Критики чистого разума». Ради этого проекта должна была быть затеяна вся кантовская критическая философия. Именно через этот проект видно, что кантовская философия (а через нее – Просвещение, а через него – модерн в целом), по сути, есть «критика культуры» и проектирование «посткультуры». В этом смысл «приоритета практического разума над теоретическим», что правильней выразить как приоритет проектирования человека над проектированием того, что находится по ту сторону человека. Позитивный «посткультурный» проект природы, который дан в «Метафизических началах естествознания» и который в своем принципе дан в «Критике чистого разума», логично рассматривать как проекцию «посткультуры» на «природу».

В представленном проекте «посткультуры» можно увидеть две ее фундаментальные стороны: «критику культуры» и «критику природы». Конституцию такого двунаправленной критичности можно увидеть уже в кантовской философии. Его критика метафизики распадается на критику двух фундаментальных типов метафизического построения: натуралистического и сверх-натуралистического. Еще более четко это выразилось у раннего Фихте, который довел кантовский антропоцентризм до предельного варианта. Он убрал кантовскую «вещь в себе», стоящую за миром чувственности. Теперь вообще

все оказалось продуктом полагания человека, и критика в обе стороны (в сторону «культуры» и в сторону «природы») стала бесконечной задачей человеческой самокритики и бесконечной задачей трансформации «окружающего мира». В этом радикальном варианте «посткультуры» нетрудно увидеть контуры активности новоевропейского мира в его развернутом варианте. За что в целом критикуют современную глобализирующуюся модернистскую культуру? За то, что она разрушает (или уже разрушила) свою и мировую «культурность», и за такое же разрушительное отношение к «природе». Какие фундаментальные критические направления марксизм увидел в развертывающемся капиталистическом мире? Критику «культурности» и критику «природы». Капитализм разрушает свои, европейские культурные миры и те культурные миры, на которые он сумел распространить свою экспансию. Одновременно капитализм занят невиданной радикальной перестройкой природного мира под задачи буржуазного человека. Негативный марксистский портрет капитализма таков: это гигантская «черная дыра», поглощающая человека и природу. В итоге получается, что по общим контурам понятия «посткультура» и «капитализм» совпадают. Капитализм следует считать предельно натурализированным, одомашненным вариантом стратегии «посткультуры».

## **6. Попытка посткультурной революции и «культурные альтернативы» посткультуре**

Как я уже сказал, построение проекта «чистой посткультуры» можно поставить в качестве центральной точки отсчета, от которой можно отсчитывать «до» и «после». В социально-реализационном отношении ей соответствует Великая французская революция. Ее неудача стала опровергающим фактом, который заставил искать альтернативу посткультурной стратегии. Несмотря на то, что опровергающая очевидность революции была локальным событием и не остановила в целом процесс нарастания посткультурных тенденций европейского мира, в философской рефлексии она породила тему,

которую можно назвать поиском «культурных ремиссий». Что это такое можно продемонстрировать на примере развития послекантовской немецкой философии. Надо обратить внимание, что кантовская философия и в этой линии разделяет «до» и «после». До нее господствует так называемая лейбницевско-вольфианская метафизика, которую проще назвать до-посткультурной метафизикой, а точнее, метафизикой еще не прошедшей через предельную «критику культуры». После кантовского критицизма располагается ряд попыток создать новые метафизические системы, суть которых в стремлении показать ограниченность «посткультурного» проекта, деструктивность его интенций. Каждая из создаваемых альтернатив посткультурному проекту – это тот или иной вариант взятия его принципов в скобки и построения нового варианта «интегрирующей культуры», принимающей во внимание невозможность простого возврата к «докритической», то есть, до-посткультурной метафизике. Новые метафизические проекты (философские «культурные ремиссии») с неизбежностью должны были признавать ту или иную часть «посткультурной» правды.

Первый вариант философской культурной ремиссии можно видеть у позднего Фихте, в его проекте нового общества, в котором целому отдан приоритет над частями. Конституирующая свобода принадлежит социальному целому, а не отдельным индивидам. Этот проект «тоталитарного» общества можно считать «антитезой посткультуре в пределах только человека». Через этот проект легко просматривается та часть будущего модернистского мира, которая связывается с понятиями «коммунизм» и «социализм». С одной стороны, здесь присутствует и критика «культуры» (проект мирового целого строится по ту сторону натуралистической и сверхнатуралистической метафизик) и критика «природы» (коммунистически-социалистический мир в равной степени с капиталистическим был до агрессивности активен в отношении «природы»). С другой стороны, мировое целое конституируется контр-посткультурно, «сверху вниз». В этом смысле фихтевский проект является полноценной «культурной ремиссией». В нем реализуется тот вариант «новой куль-

туры», который в максимальной степени принимает правду посткультурности. Для того чтобы из этого проекта сконструировать в общих чертах марксистский вариант критики посткультуры, достаточно добавить натуралистический вариант метафизического обоснования. В этом смысле марксистский вариант культурной ремиссии гораздо больше нагружен метафизикой, чем фихтевский.

Квинтэссенцией стремления восстановить принципы культурности можно считать философскую систему Гегеля. Если сравнивать центральное сочинение Гегеля – «Науку логики» – с «Критикой чистого разума», то видно следующее: принимая кантовское деление типов конституирования мира на «разум», «рассудок» и «чувственность», он направляет свою критику на «чувственный» и «рассудочный» типы, создавая позитивный проект нового мира в рамках «разумного». Гегель возвращается к метафизическому способу конституирования мирового целого, где свобода конституирования принадлежит не «трансцендентальному субъекту» (индивидуальному сознанию), а «абсолютному духу» (предельно надындивидуальному сознанию). Принимая в себя посткультурную критику, гегелевская система тематизирует взаимное противопоставление метафизических проектов, создававших антиномическую структуру кантовского «разума». Эта антиномичность превращается у Гегеля в специфический тип барочного построения, где мир наполнен противопоставлениями, которые снимаются в «синтезах», то есть в целостностях разного порядка. В общем плане мир является целым. Развитие мира есть обнаружение этого целого. В социально-реализационном отношении гегелевский способ построения можно увидеть в наполеоновской имперской стратегии. Эта империя, как и гегелевская философия, является конструктивной антитезой Великой французской революции. В конструктивистском отношении в наполеоновской перестройке Европы можно видеть такое же насилие над «символическим и эмпирическим материалом», которое совершается гегелевской системой в отношении «культур и наук». С одной стороны, наполеоновские войны демократизировали Европу. С другой сторо-

ны, они несли новый вариант построения мира «сверху вниз». Неудивительно, что Гегель увидел в Наполеоне персонификацию «мирового духа». В наполеоновской экспансии просматривается такая же двойственность, которая просматривается в гегелевской философской экспансии, которую в перспективе ждет раздвоение на «правое» и «левое» гегельянство. Если с гегелевско-наполеоновским духом связать понятие «классицизм», то получится «философско-политический классицизм». Сообразуясь с эстетически формами классицизма в изобразительном искусстве и архитектуре можно сказать, что классицизм – это рационалистический вариант барокко. Такое понятие классицизма вполне четко отражает дух гегелевской философии, который в своем «правом» варианте становится духом общеевропейской посленаполеоновской реакционности. Если кантовско-фихтевский проект радикальной посткультуры можно назвать предельным вариантом «расколдовывания мира» – и «культурного», и «природного», то многоформатный общеевропейский классицизм – это новая волна «заколдовывания».

Деление гегельянской философии на «правое» и «левое» течения в целом символично, и должно отражать две стратегии построения «культурных ремиссий»: сверх-натуралистическую и натуралистическую. Это деление можно считать фундаментальным для оценки диспозиции стратегий в послекантовско-послереволюционном мире. С одной стороны, локальная неудача реализации принципов посткультуры в Великой французской революции не могла остановить общеевропейское нарастание «критики культуры», которое в натуральном выражении можно назвать нарастанием и победой буржуазного духа. С другой стороны видны две стратегические альтернативы, выставленные этому нарастанию. Первая – восстановление в том или ином варианте классического «культурного» построения, где активность построения мирового целого расположена по ту сторону человека и природы. Вторая – построение неклассического (натуралистического) варианта «культуры». В марксизме это противопоставление названо «основным вопросом философии». Что чему предшествует:

«дух» «материи» или «материя» «духу»? «сознание» «бытию» или «бытие» «сознанию»? Сам марксизм является вторым ответом на поставленный вопрос. В этом смысле он является самым масштабным вариантом «культурной ремиссии» натуралистического типа. Кроме того, что классический и неклассический варианты «культурных ремиссий» противостоят друг другу как стратегические альтернативы, они имеют общего противника – посткультурно-буржуазный мир. В первой мировой войне, в которой «сгорел XIX век и родился XX», сгорела и классическая «культурная альтернатива». Можно сказать, произошла общеевропейская (а отчасти и мировая) посткультурная революция. В ней же, на волне кризисного состояния незрелой посткультурности, принимая эту незрелость и кризисность как вызов, возникли и пришли к своей социально-политической реализации неклассические типы «культурных ремиссий», главным и самым устойчивым из которых стал марксистский тип.

### **7. Романтизм как специфическая культурная альтернатива и романтический образ современного художника**

Понятие «романтизм» составляет еще одну стратегическую альтернативу чистой посткультуре. Если последняя является предельным вариантом «расколдовывания» мира, то романтизм можно считать одним из вариантов стремления снова его «заколдовать». Причем заколдовать на основе чувств и интуиций разного характера и масштаба. В это стратегическое противопоставление рационализму и социальному конструктивизму Просвещения. Если просвещенческая «критика культуры» освобождает индивидуального человека от власти традиционно сверхчувственного и традиционно чувственного для того, чтобы создать новый проект культуры на основе разума, то романтизм либо вообще отказывается создавать новую культуру, удовлетворяясь возможностью жить внутри множества уже созданных культурно-эстетических миров, либо берет стратегию на новую мифологию. Если связывать вместе понятия «барокко», «классицизм» и «романтизм», то по-

следний можно назвать чувственно-интуитивистским вариантом классицизма. Культурно-метафизические миры, которые являются главным объектом просвещенческой «критики культуры», превращаются для романтика в эстетические миры, самозамыкание каждого из которых преодолевается «принципом иронии» – возможностью относиться к каждому из них как к относительному. А построение новой целостности мира оказывается построением эстетического универсума, в котором множественность культурных миров снимается через новую системность. Мир для романтика – художественное произведение, которое изменяется деятельностью художественного гения. А если речь пойдет о новой сверхиндивидуальной целостности мира, то появится и новый «художник мира».

Надо сделать акцент на критическом отношении романтика к социально-конструктивистской стороне модерна. Здесь в романтизме можно увидеть индивидуалистически-критическую альтернативу посткультуре вообще. Точнее, можно увидеть и альтернативу в целом и один из ее вариантов. Кантовский проект посткультуры одним из своих ракурсов имеет критику «человека чувственного», человека, замыкающегося на мире «чувственного», не желающего возвышаться над «чувственным» с помощью разум для того, чтобы создавать социальное мировое целое. Теперь представим себе, что этот «чувственный» человек оказывается «художником», ощущает себя как «художника», и отвечает, что он не собирается покидать своей «позиции художника», то есть не собирается становиться в позитивно-конструктивистскую позицию по отношению к социальности. Если так, то понятие «художник» становится символическим обозначением индивидуалистически-критической позиции как таковой. Просматривая романтическое и постромантическое пространство модерна трудно найти примеры позитивно-социальной позиции «художника» в широком смысле. Человек искусства – это главным образом критик. Он может быть либо пророком нового мира, структура которого прорисована весьма слабо, либо критиком «наличной действительности». Художник в романтическом смысле занимает принципиально

критическую позицию по отношению к социальному слою реальности, каким бы он ни был по содержанию. В этом смысле можно даже говорить о формировании стратегической альтернативы: либо человек занимает просоциальную позицию, но тогда он оказывается кем угодно («социологом», «философом», «социальным теоретиком», «социальным практиком», «идеологом», «ученым»), но не художником, либо человек – художник, но тогда он «неизбежно» оказывается в критической позиции по отношению к наличной социальности и социальному слою реальности вообще. Когда романтический художник лишается «романтических иллюзий», но при этом остается художником, то он превращается в «критического реалиста» и «натуралиста». Когда «критический реалист» и «натуралист» устают от натуралистической «одномерности», то он превращается в «критического символиста». Эта последовательность: «романтик», «реалист-натуралист», «символист» – в общем плане описывает эволюцию «художника» от конца XVIII до начала XX века. К этим понятиям остается только добавлять слово «критический», которое подразумевается. Соответственно, только у классициста в XIX веке можно увидеть просоциальную позицию. А потом, в XX веке, в просоциальных эстетических феноменах «тоталитарных» обществ четко читаются классицистские формулы.

Символической фигурой в отношении описанного понятия «художник» можно считать Гоголя. С одной стороны, он стоит на переходе от романтизма к критическому реализму. В той мере, в какой его первые сочинения являются сказочно-романтическими, в них виден определенный позитив, они «теплые». «Холодным» Гоголь становится по мере того, как улетучивается его романтический пафос. Он становится жестким критиком окружающего его социального мира. Именно в этом качестве он только и мог оставаться художником. При попытке отнестись к социальному миру позитивно («Выбранные места из переписки с друзьями», второй том «Мертвых душ») он не только в чужих, но и в своих собственных глазах перестает быть художником. Именно в этом можно видеть его личную катастрофу, которая выражается в неоднократном со-

жжении второго тома: если художник – то критик, если не критик – то не художник. Толстой, выходя в позитивно-конструктивное отношение к окружающему миру, из писателя превращается в философа и религиозного проповедника. Его критика наличной культуры в позитивном варианте превращается в проект, сходный по своим базовым параметрам с кантовским этическим проектом посткультуры.

Отталкиваясь от позиции романтического художника как «индивидуалистического критика» можно оценить такие символические фигуры XIX века как Киркегор и Ницше. Они оба находятся в критической позиции не только по отношению к посткультурно-буржуазному миру, но и к двум его «культурным альтернативам»: классицистско-гегельянской и натуралистически-марксистской. А в целом видно, что это критическая позиция по отношению ко всему социально-конструктивному (коллективно-рациональному). Каждый из них по-своему доходит до глубин «экзистенциальной катастрофичности», связанной с ощущением потери мирового целого или нежеланием конструировать такое целое, с индивидуализмом как мировоззренческой позицией, которой может протянуть руку помощи только предельно «дифференцирующий» протестантский Бог, или идея «сверхчеловека» как метаморфоза «художественного гения» романтизма.

Одновременно надо сказать о феномене натуралистического искусства и его возможностях в деле позитивного положения художника по отношению к мировому целому. Натурализация взгляда человека – поступательный процесс модерна в целом, начиная с эпохи Возрождения. В первую очередь и преимущественно натурализуется представление о человеке. Это четко видно по изобразительному искусству. В библейских и мифологических сценах человек становится все более телесным и конкретным. Появляется жанр портрета и натюрморта. Несмотря на то, что появляется жанр пейзажа, можно считать, что до середины XIX века, то есть до времени, когда окончательно формируется, и отчасти воплощается, посткультурный проект и когда формируется натуралистическая альтернатива этому проекту, невозможно было видеть мир до конца

натуралистическим. К середине XIX века это стало возможно. Именно тогда и реализуется уникальная позиция жанра пейзажа, которая является погружением в мир «природы», понимаемой метафизически-тотально. Одним из самых ярких примеров пейзажистов такого типа для меня является Федор Васильев. Это человек третьей четверти XIX века. Его работы можно назвать магическим натурализмом. Магическим не в смысле «ненатуральности» форм, а в смысле ощущения магии погружения в бесконечный «океан природы», которое возникает у зрителя. По-своему это соизмеримо только с ощущениями от погружения в бесконечный океан космической «природы», которое возникает у современного человека при просмотре фотографий и фильмов относительно подробностей дальнего космоса. Это ощущение космической тотальности «природно-материального» мира. И не просто ощущение, а позитивное ощущение, утверждающее этот тип мировой целостности. Он должно быть соизмеримо с ощущением общества и истории как бесконечного натуралистически-антропологического океана в марксистском «диалектическом и историческом материализме». Должна быть понятна магия этого «океанического чувства», которое позволяет уйти от сконцентрированности на индивидуальном и «конечном». Передать исторически-антропологический океан марксизма через натуралистическую живопись невозможно. Но можно символически заменить его «океаном природы». В этом отношении жанр пейзажа в XIX веке имеет уникальные возможности для живописного выражения позитивного отношения к натуралистически понимаемой целостности мира.

Натурализм в целом, как общая тенденция к «приземлению» человека, есть результат критики символическо-метафизического разума классической, сверхнатуралистически «интегрирующей культуры». Когда закончились, с одной стороны, критические возможности натурализма в отношении этой культуры, а с другой стороны, позитивно-идеалистические интенции в отношении натуралистического типа «культурности», наступило время контр-натуралистической революции конца XIX-XX веков.



### 8. Индивидуалистически-чувственная и коллективистски-рациональная стороны посткультуры. Посткультура и капитализм

Вообще, это проблемное поле, связанное с отнесением художника к индивидуалистически-чувственной стороне модерна требует разработки и обоснования. Для начала можно посмотреть положение художника в альтернативе «художник – ученый». Каково отношение каждой из альтернатив к социальному целому? Когда мы скажем «художник», то у нас, скорее всего, возникнет образ социального оппонента или человека, располагающего себя по ту сторону социальности. Слово «ученый» звучит более позитивно по отношению к социальности. Я постараюсь обосновать смысл этого различия.

Как я показывал, кантовский посткультурный проект в своей позитивной части (в «Основах метафизики нравственности») содержит, в качестве критикуемой стороны, человека «дифференцированного» и «эмпиризированного». Это результат предшествующей «критики культуры», которую Кант в целом завершил в «Критике чистого разума». Человек стал предельно атомизированным и состоящим исключительно из «эмпирической», чувственной природы. Дальнейший стратегический шаг состоит в том, чтобы, отталкиваясь от такого человека, построить новое мировое целое, которое неизбежно будет чисто социальным целым. Кант строит его, опираясь на рационально-коллективистскую сторону человека. Кантовский этический категорический императив неизбежно должен обращаться к той инстанции человека, которая располагается по ту сторону чувственного. Итак, в этом построении структурно заложено противопоставление «разумное – чувственное». «Разумное» в человеке противопоставлено «чувственному» как коллективистское индивидуалистическому. Собрание посткультурного целого – это по определению преодоления «чувственного» сопротивления индивида, которое хочет оставить его в пределах индивидуального. Если с описанным противопоставлением соотнести понятия «художник» и «ученый», то «ученым» логично будет назвать человека в той его ипостаси, которая будет собирать целостность мира,

преодолевая свое эмпирически-чувственное «хаотическое состояние». Если мы мысленно просмотрим новоевропейскую перспективу понятия «ученый», то предложенное определение будет вполне ей соответствовать. Понятия «социолог» и «ученый» в стратегическом отношении тоже приближаются к идентичности. Они могут расходиться только в той мере, в какой «социолог» становится «идеологом», то есть когда он с позиции «коллективного интереса всех» переходит на позицию «интереса кого-то отдельного». (Именно так, например, марксизм разделяет понятия «идеология» и «наука» в отношении социального.) Возвращаясь к кантовскому проекту можно сказать, что человек, в той его ипостаси, которая относится к конструированию нового мира на основе разума, является «ученым» и «социологом». В той мере, в какой человек посткультуры защищает индивидуально-чувственную сторону человеческой природы, он защищает ее от «агрессии научно-социального».

Другая сторона указанного противопоставления будет видна из следующих рассуждений. Если переходить от идеального проекта посткультуры, который по определению должен быть чисто этическим, к реальному, то придется говорить о построении общества-машины, которая будет реализовывать то, что в этическом проекте было доверено «нравственному закону». У самого Канта этот переход в общем виде описывается в работе «К вечному миру». В разделе «О гарантии вечного мира» Кант противопоставляет своему первоначальному замыслу новый проект общества, в котором надо «так расположить некое число разумных существ, которые в совокупности нуждаются для поддержания жизни в общих законах, но каждое из которых тайне хочет уклоняться от них; так организовать их устройство, чтобы, несмотря на столкновение их личных устремлений, последние настолько парализовали друг друга, чтобы в публичном поведении людей результат был таким, как если бы они не имели подобных злых устремлений»<sup>1</sup>. Кант говорит, что если первоначальный проект был годен только для ангелов, то окончательный проект годен даже для дьяволов.

Теперь надо перейти к тому модусу реализации посткультуры, которая связана с по-

<sup>1</sup> Кант И. К вечному миру // Сочинения в шести томах. Т. 6. М. 1966. С. 285-286.

ностями: «буржуазность», «капитализм», «политическая экономия», «экономика», «рынок» и тому подобными. Я уже говорил, что понятие «капитализм» по общей рамке совпадает с понятием «посткультура». Капитализм можно считать предельно натурализованным, воплощенным «в материале» проектом посткультуры. Теперь надо сказать следующее: капитализм – это реализация того самого социального механизма, описание которого у Канта я привел. Капитализм действительно надо рассматривать как реализацию посткультурного проекта, идеальный вариант которого является первоначальным кантовским проектом. В этом смысле «социальная машина капитализма» является овнешнено-принудительным вариантом реализации посткультурного «нравственного закона», то есть направленности на построение социального целого. Пусть индивидуальный человек не хочет подчинять себя нравственному закону (или не может этого делать – что одно и то же), но это не может отменить необходимости строить социальное целое. Это целое должно быть построено, иначе посткультурный проект не состоится. Надо искать внешне-принудительный вариант реализации посткультуры. Нужно построить социальную машину, которая будет осуществлять программу антропологического дифференцирования-интегрирования с приоритетом дифференцирования. Это будет дифференцирование человека в пространстве и времени, которое будет выражаться понятиями: «индивидуализм», «собственность», «состязательность», «конкуренция», «рынок», «прогресс» и тому подобными. (Осознание капитализма как гигантской социальной машины в дальнейшем составит основу его критики, классический вариант которой даст марксизм. В сущности, это будет критикой посткультуры как таковой.)

Надо сделать акцент на понятиях «рынок» и «политическая экономия». Если капитализм считать «машиной посткультуры», то в ней надо увидеть фундаментальные ракурсы посткультурного проекта. Осуществляя фундаментальную «критику культуры», капитализм дифференцирует и натурализирует человека, прижимая его к земной реальности. Далее, индивидуализированного и приземленного человека надо поместить в рамки социально-интегрирующей машины. В общем смысле понятие «политическая экономия» можно считать отражающим логику построения этой

машины. А понятие рынка, как системы преобразования индивидуальных интересов во взаимную пользу, будет квинтэссенцией политической экономии. Классическая политическая экономия является, как и кантовский проект, продуктом Просвещения. Поэтому ее трудно не рассматривать в качестве практической версии посткультурного проекта.

Итак, практическое построение посткультуры оказывается построением дифференцирующей антропологической машины, которая порождает «человека индивидуального» и «человека чувственного». С другой стороны, она, именно как машина, берет на себя усилия по организации коллективно-рационального слоя существования. А если индивидуально-чувственный человек – это и есть «художник», то он по посткультурному распоряжению расположен в оппозиции к социальному как коллективно-рациональному. Практическая машина посткультуры позволяет человеку находиться в пассивном состоянии по отношению к ее «мировому целому». Выходит, что посткультурный «художник» занимает «законную» пассивно-критическую позицию. Бесконечный процесс критического «дифференцирования» мира является его и культурной судьбой, и культурной задачей. Указанный художник является продуктом «дифференцирующей культуры», он находится на том ее функциональном поле, в котором он не может не быть «дифференциатором». Видна ли эта возможность в перспективе всего посткультурного искусства? Выше, когда шел разговор о «вечном фашизме» в искусстве, я приводил негативный портрет «дифференцирующей культуры». Этот портрет является суммой претензий к посткультуре со стороны ее «культурных альтернатив» в проекции на искусство. Одновременно, он является описанием того состояния процесса дифференцирования и состояния дифференцированности, которое концентрируется в слове «постмодерн».

### **9. Постмодерн, методология и технология. Постмодернистская критика капитализма. Развернутый вариант негативного портрета «дифференцирующей культуры» в искусстве**

Для подхода к понятию «постмодерн» я введу в разговор понятия «методология» и «технология». Введу определение: постмо-

дерн – это панметодологическое и пантехнологическое состояние. Одновременно надо показать связь между понятиями «критика культуры», «методология» и «технология». Можно сказать так: методология – это фундаментальный модус существования новоевропейского человека. Методология – это то, что сопровождает процесс выхода человека из позиции нерелексивного отношения к самому себе и миру вокруг. Методология – это сумма процессов «деконструкции» окружающего мира (которым, в первую очередь, оказывается «культуры»), сумма «реконструкций» и «конструирования» заново. Поскольку главным объектом критики для человека модерна является нерелексивное отношение, которое можно условно назвать «верой» и «чувством», то выявление разумной стороны человека должно сопровождаться увеличением степени и объемности его «методологического» оснащения. По-другому это можно назвать преодолением «натуралистического» состояния. Если под словами «натурализм» и «натурализация» понимать исходное, соответственно, нерелексивное положение человека в мире по отношению к определенным реальностям и возврат из релексивного состояния в нерелексивное, то новоевропейский человек в той мере новоевропейский человек, в какой он является методологом.

Посмотрим, что это означает в конкретных случаях. Что делает Кант в своей критической философии? Он занимается «критикой культуры». Точнее, он занимается изменением позиции человека в отношении полагания им реальностей разного рода. Кант занимается критикой «человека полагающего». Он возвращает индивидуальному человеку его права на полагание всех возможных реальностей. Для этого он отвечает на вопрос «как человек полагает реальности?», показывает «механику» этого полагания. Кант раскрывает «структуру человеческого разума», где все «неконструктивные», то есть отнимающие у человека свободу способы полагания реальности, сведены в общую структуру, на основе которой можно перевернуть, переконструировать стратегию полагания в нужном направлении. Почему Кант не занимается простым отрицанием «неконструктивных» способов полагания, как это традиционно делается в метафизической стратегии полагания, когда метафизические системы просто отрицают друг друга? Потому что для него важно найти поле совместности всех способов полагания ре-

альности. Потому что есть та инстанция, относительно которой все можно и нужно соизмерить. Это – человек. Я уже говорил о предельном антропоцентризме проекта «посткультуры». Посткультурный человек соизмерять все через себя. Одновременно надо обратить внимание на две фундаментальные стороны критицизма посткультурного человека: «критику культуры» и «критику природы». Надо обратить внимание на то, что в радикальном варианте «посткультуры» у Фихте процесс критики в обе стороны бесконечен. А это значит, что процесс деконструирования старого и конструирования нового тоже бесконечен. Именно в этой перспективе должно быть понятно, в каком смысле новоевропейский человек – методолог по определению. Он должен бесконечно разлагать на части конструкции «старого мира», находить способ построить конструктивную перспективу нового и непосредственно сконструировать это новое. Он постоянно должен заниматься выяснением «методов», то есть способов построения того или другого. Того, что надо разрушить, и того, что надо построить. Одновременно здесь должна стать ясной связь между методологическим характером посткультурного человека и понятиями «технолог», «технология», «техногенность», «техногенная цивилизация». Посткультурный человек – неизбежно «техник» и «технолог». А посткультура в развернутом виде неизбежно должна быть «техногенной цивилизацией».

Теперь снова посмотрим на определение постмодерна как панметодологического и пантехнологического состояния посткультуры. Логично представить, что посткультура в своем развитии должна прийти до такого состояния, которое можно обозначить так: «все денатурализовано». Это будет означать внутреннее ощущение человека, который не может найти вокруг себя ничего «не сконструированного». Все, что есть в мире, имеет какой-то ответ относительно вопроса «как это построено?». Проведя многостороннюю «критику культуры», новоевропейский человек знает, как «построены» культуры, знает как «построены» их части, он может все это «построить» – но он не может в этом жить. Жить в этом означает для него «натурализироваться», то есть перейти из «посткультурного» состояния в «культурное». В общем смысле это является для него регрессом.

Еще одним важным эпизодом в развитии критических интенций посткультуры явля-

ется посткультурная критика капитализма. Я имею в виду критику, которая исходит от Франкфуртской школы социальной философии, которая, в свою очередь, в качестве основы берет марксистскую критику капитализма. Капитализм рассматривается как гигантская социально-культурная машина, которая поглощает человека и природу. Но если марксизм выставляет «культурную альтернативу» капитализму, то Франкфуртская школа критикует его на основе принципов самой посткультуры, беря эти принципы в их исходной «чистоте». Можно сказать, что главным, исходным вызовом для Франкфуртской школы является не капитализм, а фашизм, который она рассматривает как тоталитарную версию капитализма (к которому, по большому счету, она присоединяет и тоталитарный вариант марксизма). Главный ход в этой критике – показать тоталитарные основы всей европейской культуры, которые, в конечном счете, привели к новоевропейской позиции господства над природой и человеком. Капитализм рассматривается в качестве социальной машины этого господства. Принципы посткультуры, выраженные Просвещением (например, у Канта), берутся в качестве точки отсчета для критики этой машины. Показывается, как капитализм задает фундаментальные параметры своего «безотносительного» человека. В этой крике надо увидеть тот критический распорядок, который задан фундаментальным построением посткультуры и который можно видеть у того же Канта. В центре – индивидуально свободный человек, который находится в принципиальной позиции «критики культуры», то есть в позиции критики всех возможных способов построения мирового целого, идущих от человека. Все способы построения мирового целого рассматриваются именно как идущие от человека. Неудивительно, что в определенный момент реализации посткультурного проекта сама социальная машина посткультуры, которая, как я показывал, должна в овнешненно-принудительном варианте реализовывать принцип согласования индивидуальной свободы каждого со свободой всех остальных, «натурализовавшись», то есть, перейдя в модальность «естественного», «несозданного», должна была стать объектом критики. Главный удар критики должен был быть нанесен именно по «натуралистической» позиции принципов капитализма. Именно этой денатурализацией и занимается Франкфуртская школа.

Теперь представим себе, как описанная критическая интенция может быть доведена до предела. Если критический шаг Франкфуртской школы – это шаг самокритики посткультуры, то превращенный в шаги постоянно воспроизводящейся самокритики, он дает нескончаемое разоблачение всякого рода «машин» и «машинностей», которыми наполнен окружающий мир, в первую очередь, – мир культуры. Человек, то есть индивидуальный человек, его «самость» должна оказываться под постоянным давлением «машинной» основы социально-знакового мира. «Самость» оказывается тем, что можно обнаруживать только как продукт постоянно-го самоотделения от «машинной структуры» мира. А если понятие «машина» соединить с понятием «идеология», как это происходит в марксистской традиции (и как это развивается Франкфуртской школой и далее постструктурализмом), то борьба с машинно-идеологической структурой посткультурного мира оказывается его предельной самокритикой с точки зрения его чувственно-индивидуалистического полюса.

Если соединить понятия «искусство» и «культурное состояние» («натуральное состояние», «натурализованное состояние» как состояние до применения деконструкции), то человек постмодерна оказывается парадоксальным образом человеком «постискусства». На все предшествующее искусство, европейское и не европейское, он смотрит как на множество состояний блаженного «неведения» и «наивности», блаженной возможности «просто верить» и «просто чувствовать». Другой стороной этого состояния можно считать постановку «исполнительского искусства» в качестве фундаментального компенсаторного действия. В прямом смысле это относительно к музыке и театру, но смысл можно расширить до методического и целенаправленного воспроизведения и предъявления артефактов прошлого в качестве артефактов «вечной культуры».

Описанная логика прихода к состоянию постмодерна хорошо читается в развитии того, что называется современным искусством – искусством XX века. Если иметь в виду только изобразительное искусство, то получится движение от «импрессионизма», «пуантилизма», «символизма» к «постимпрессионизму», «кубизму», «экспрессионизму», «фовизму». Далее от «супрематизма», «конструктивизма», «футуризма» через «дадаизм», «сюрре-

ализм» к «абстрактному экспрессионизму», «концептуальному искусству», «минимализму», «неоэкспрессионизму», «оп-арту», «перформансу», «поп-арту» и тому подобному. Все перечисленные «измы», так или иначе, находятся в критическом отношении к «реализму» и «натурализму» не только XIX века, но всего предшествующего модерна. Причем слово «натурализм» в этом противопоставлении присутствует не только как позиция «естественного человеческого зрения на мир», но и как отсутствие напряжения самокритики. Итак, с одной стороны, приведенные ряды «измов» являются вариантами широко понимаемого «символизма». С другой стороны, в приведенной смене одного ряда «измов» другим ясно читается невероятная самокритика символизма. Каждый ее шаг – это освобождение от «натурализма» предшествующего состояния. Ту точку, в которой символическое искусство должно войти в состояние предельной самокритики, и можно совместить с понятием «постмодерн в искусстве».

Теперь можно вернуться к негативному портрету «дифференцирующей культуры» в искусстве и показать его развернутую версию.

1. Противопоставление индивидуального конкретной традиции, в которой она существует. Противопоставление индивидуального традиционности как принципу существования (отрицание приоритета мирового целого по отношению к индивидуальному). Вследствие этого работы мастеров прошлых веков (которые, как правило, построены через позитивное отношение к мировому целому) воспринимаются как «утраченный рай». Создание «произведений искусства» является процессом критики либо отдельных фрагментов предшествующей культуры, либо всего ее корпуса.
2. Существование человека вообще и создание искусства в частности является процессом создания «нового». Человек обречен на новизну. Поиск нового является его способом существования. В отсутствии возможности создавать новое в позитивной модальности, человек вынужден искать новое по отрицанию от существующего. Человек, обреченный на новизну, неизбежно становится «человеком отрицающим». В отсутствие возможности отрицать что-то внешнее по отношению к себе, он занимается самоотрицанием.
3. Нескончаемое самоотрицание – неизбежный итог, к которому приводит человека «дифференцирующая культура». В отсутствие возможности осуществлять содержательное отрицание (в ситуации, когда все содержательные отрицания уже выполнены) он занимается формальными отрицаниями. «Критика формы» и «критика языка» оказываются его последними критическими интенциями. В этом формалистически-языковом самоотрицании человек доходит до полной невозможности говорить «о чем-то», «что-то» и «как-то». Он подходит к пределу самой возможности отрицать.
4. «Дифференцирующая культура» – это путь критики. К ситуации отсутствие критики она относится как к «натурализации». «Натуральная», то есть некритическая позиция по отношению к объемлющему индивидуального человека целому, рассматривается как «первородный грех», подлежащий преодолению.
5. Занимаясь последовательной критикой всякого рода целостностей, отнимающих у актуальной или потенциальной личности ее «самость», «дифференцирующая культура» заводит личность в неизбежный тупик одиночества. Атомизация антропологического универсума – неизбежное следствие этой культуры.
6. «Дифференцирующая культура» элитарна в том смысле, что критико-аналитическая позиция художника, стремящегося к уникальному самовыражению создает множество замкнутых на себя миров, вход в которые оказывается доступным только посвященным. «Дифференцированный и дифференцирующий» художник самоустраняется от формирования мирового целого. Одновременно такой художник предельно критически относится к «массовому искусству» и «массовой культуре», которым он, сознательно или бессознательно, передоверяет функцию создания общего для всего человечества (или его части) поля артефактов, ценностей и тому подобного.
7. Одновременно «дифференцирующая культура» предельно эгалитарна в том смысле, что у ее творцов не существует авторитетов. Точнее сказать, ее авторитеты – это идеологи критицизма. К авторитетам предшествующих культур, в частности к авторитетам искусства, человек «дифференцирующей культуры» от-

носится как к проявлениям разного рода «блаженного неведения» или «блаженствования в своем заблуждении».

8. Человек «дифференцирующей культуры» постоянно самоотчуждается от своей родовой сущности, родовой основы. Он оказывается существом, разделенным надвое. Одна его часть (родовая) существует в области так или иначе построенного мирового целого, находится в области, конституируемой множеством форм «официальной культуры» и «массовой культуры». Другая часть (отделенная от рода) существует в отдельной области, «отдифференцированной» от всяких целостностей, принадлежащей только ему (или тем, с кем он разделяет свой особый мир). В этом смысле его искусство всегда отделено от жизни (если жизнь понимать как ту основу, которая собирает множество элементов мира в целое).

**10. Контр-модернистское содержание постмодерна. Развернутая версия негативного портрета «интегрирующей культуры» («вечного фашизма»). Контр-модерн и «революция символизма» XX века**

После того, как был приведен негативный портрет «дифференцирующей культуры», имеет смысл перевести разговор на контр-модернистское содержание современности.

В этой точке разговора можно вернуться к началу, к анализу «вечного фашизма» в искусстве. В первой мировой войне сгорел XIX век и родился XX. Произошла общеевропейская (и отчасти мировая) посткультурная (буржуазно-демократическая) революция. Но одновременно с тем, что в мировой войне сгорела классическая «культурная альтернатива» посткультуре, появились неклассические «культурные альтернативы». Самые яркие из них – коммунизм и фашизм. Можно считать, что они являются ответом на вызов деструктивного и незрелого варианта посткультуры, какие предоставила революционная эпоха. Символическим обозначением этого вызывающего состояния может быть словосочетание «Веймарская республика». Это состояние, в котором Германия оказалась после первой мировой. С одной стороны, поражение в мировой войне, материальные и моральные издержки, с этим связанные. С другой стороны, буржуазная революция, незрелая демокра-

тия, неопределенность и деструктивность которой усилены Великой депрессией всего буржуазного мира. В качестве двух основных альтернатив Веймарской республике оказались именно коммунизм и фашизм. По ряду фундаментальных параметров эти построения выглядят идентичными. Они оба являются культурными ремиссиями, то есть способами возврата к принципам «культуры» («интегрирующей культуры»). Их идентичность видна в частности в том, что принципы «вечного фашизма» можно считать односменно принципами «вечной культурности» в ее тоталитарно-постановочном варианте.

Вот развернутый вариант негативного портрета «вечного фашизма» («ур-фашизма») в искусстве<sup>2</sup>.

1. Как и в философии, в искусстве ур-фашизмом правит культ традиции. Работы мастеров прошлых веков выставляются как образцы идеального искусства.

1.1. Их идеальность принимается на веру, поскольку без углубленного анализа их детальный смысл, внутренняя эволюция, контекст, актуальность для своей эпохи и неприемлемость для других – попросту не видны.

1.1.1. Чтобы избежать выявления очевидных внутренних противоречий такого подхода, ур-фашизм игнорирует всякий аналитический подход к произведениям искусства – как старого, так и нового.

1.1.2. В любой момент времени ур-фашист от искусства воспринимает всё домодернистское искусство как целое, не делая принципиальных различий между работами разных эпох.

1.2. Поскольку работы прошлых веков идеальны, новым adeptам предписывается во всём следовать их примеру. Отклонение от них равносильно отклонению от традиции в целом.

1.2.1. Единственная цель ур-фашизма в искусстве – самокопирование.

1.3. Таким образом, ур-фашизм запрещает всякое развитие нового знания.

2. Ур-фашизм от искусства всегда проявляется в нетерпении к новому.

2.1. Утверждая авторитет уже сделанного и отрицая аналитический подход, ур-фашизм также отрицает эволюционную модель развития нового искусства.

2.2. Тем самым, ур-фашизм также отрицает что новое искусство базируется на той же самой традиции, которую он сам утверждает.

<sup>2</sup>Текст анонимного автора. URL: <http://cargocollective.com/nullmagazine#VECNYYI-FASIZM> (на 10.07.2014)

2.2.1. Ур-фашизм не столько ценит традицию как таковую, сколько проявляет полную нетерпимость ко всякому отклонению от оной.

2.3. За всяким ур-фашизмом стоит иррационализм.

3. Ур-фашизм порождает культуру бездумного самокопирования.

3.1. Самокопирование стремится проявить себя в наиболее очевидных внешних деталях.

3.2. Воспроизведение прошлого искусства, оценка которого происходит только по очевидным внешним элементам, порождает китч – отсутствие нового смысла гасится вычурностью формы.

3.3. Китч в свою очередь оправдывает себя унижением аналитического подхода к культуре.

3.3.1. Нетерпимость по отношению к интеллектуальному всегда является симптомом ур-фашизма. Интеллектуальное высмеивается, новое обвиняется в отходе от вековых ценностей.

4. Ур-фашизм патологически нетерпим к критике.

4.1. В качестве механизма самозащиты, аналитическая аргументация отрицается им как ненужная или аморальная.

4.2. Основными аргументами ур-фашиста всегда являются спекулятивные.

5. Искусство от ур-фашизма работает по принципам «свой-чужой». Чужое искусство без должной адаптации никогда не ставится на том же уровне, что и своё.

5.1. Ур-фашизм любит «присваивать» чужих авторов и художников для усиления собственной авторитетности.

5.2. Для оценки автора или произведения как «своего» достаточно схожих близких элементов, страны проживания, происхождения, языка и т.д. Эта оценка всегда поверхностна.

5.3. Конечная картина мира по ур-фашизму по большей степени двухцветна.

6. Ур-фашизм от искусства рождается когда сложность восприятия актуальных произведений требует от зрителя или читателя дополнительных усилий.

6.1. Ур-фашист может воспринимать только то искусство, для восприятия которого ему достаточно только априорных знаний.

6.2. Ур-фашизм существует за счёт неграмотности или нежелания критически мыслить.

7. Ур-фашизм признаёт и целенаправленно продвигает всё, что находится в одной парадигме с ур-фашизмом.

7.1. Ур-фашизм продвигает произведения искусства вне зависимости от их качества, только на основании подходящих под шаблон поверхностных элементов.

7.1.1. Таким образом, новое искусство под прикрытием внешней атрибутики и китч получают примерно одинаковую поддержку и легитимность.

8. Ур-фашист должен чувствовать себя оскорблённым успехом «чужого» искусства.

8.1. За неимением аналитического подхода, ур-фашизм использует спекулятивную аргументацию чтобы придать чужому успеху аморальный оттенок.

8.1.1. Подразумевая, что авторы «чужого» искусства способны достигать успеха только манипуляцией и обманом, ур-фашизм таким образом изображает их слабыми, пытаясь тем самым унижить «чужую» парадигму, чтобы «своя» восторжествовала.

9. С точки зрения ур-фашизма, «своё» и «чужое» искусство находятся в состоянии войны.

9.1. Соответственно, ур-фашизм убеждён что продвигает единственное правильное искусство, и рано или поздно оно без сомнения победит.

9.2. Ур-фашизм отрицает возможность многообразия искусства.

9.2.1. Согласно идеальной картине мира, в которой все жанры и авторы так или иначе поделены на своих и чужих – каждый элемент этой картины существует на одной из двух сторон фронта.

9.3. Критерием победы ур-фашизм считает официальное признание «своего» искусства действующей государственной властью.

10. Ур-фашистское искусство элитарно и держится на абсолютном авторитете отдельных авторов.

10.1. Поскольку ур-фашизм отрицает новые знания, для среднего ур-фашиста список авторитетов обычно ограничивается школьной программой.

10.1.1. Народный культ этих авторитетов культивируется искусственно.

10.2. Элитарность распространяется на всё, что напрямую связано с традицией и авторитетом.

10.2.1. Элитарность распространяется на второстепенных авторов, связанных с авторитетными.

10.2.2. Элитарность также распространяется и на нацию, связанную с авторитетными авторами.

11. Произведения, находящиеся в традиции ур-фашизма, ставятся в качестве примера не только в искусстве, но и в жизни.

12. Идеальный лирический герой ур-фашистского искусства во всем подобен идеальному ур-фашисту.

12.1. Их сходство оценивается по наиболее поверхностным элементам.

12.2. Народный культ лирического героя культивируется по той же схеме что и культ создавшего его автора.

13. Ур-фашизм стремится ограничить эволюцию искусства ограничением средств для выражения нового смысла или установления связи с новой эпохой.

13.1. Ур-фашизм устанавливает, поддерживает или одобряет цензуру. В отсутствие цензуры на законодательном уровне, ур-фашизм устанавливает моральную.

13.1.1. Ур-фашизм атакует произведение, нападая на отдельные его элементы, отличающие данное произведение от классического шаблона.

14. Не смотря на элитарность, ур-фашизм всегда утверждает, что искусство существует для людей.

14.1. Ур-фашизм говорит о массе как о цельной монолитной общности.

14.2. В ур-фашизме искусство существует не для каждого по отдельности, но для всех сразу.

14.3. Идеальное искусство по ур-фашизму в равной степени понятно всем вне зависимости от уровня образования или кругозора.

14.4. Таким образом, в условиях когда произведение требует больше чем априорных знаний, задача автора состоит в том, чтобы упростить произведение, вернув его в рамки установленной парадигмы.

14.4.1. Как следствие, личная инициатива человека к изучению теории искусства невольно делает его отступником от идеалов ур-фашизма.

Итак, если принципы «вечного фашизма» рассматривать как сценарий для построения «тоталитарного» общества, то станет виден конструктивистско-постановочный модус этих принципов, на который отчасти явно, отчасти неявно направлен критический пафос автора портрета, которым является номинальный человек посткультуры. Этот проект для него плохо уже потому, что он представляет собой откровенно искусственное построение. Он также плох тем, что искусственному построению пытаются придать статус есте-

ственного. Сами собой выплывают образы поколений людей, выращенных внутри «тоталитарных» обществ. Всплывают образы Второй мировой войны как войны тоталитарных «культур». Для критической позиции по отношению к этой войне и вообще ко всем «культурным» войнам в истории человечества, которой и является позиция «посткультурного человека», тоталитарно-постановочные варианты культурности выглядят как иллюстрации непреодоленного или непреодолимого «первородного греха».

Отдельное внимание критик уделяет неорганичности проекта, тому, что искусство (и подавляющий объем культурных артефактов и принципов) в проекте «вечного фашизма» существует как набор артефактов всех предшествующих эпох, которые несут в себе «интегрирующие» содержания и принципы. Акцентируется принципиальная эклектичность. С другой стороны, акцентируется принципиальное разделение «культурных» содержаний на «свои» и «чужие». Это разделение, как и следует ожидать в реализации «культуры» («интегрирующей культуры»), проводится по метафизическим основаниям, так как каждая конкретная «культура» – это материализация конкретной метафизической системы. Например, в случае немецкого национал-социализма метафизическая граница проводится по расовому принципу: «арийский мир против всего остального неарийского». В случае с коммунистической «культурой» граница проводится по социально-классовому принципу: «пролетарский мир против феодально-буржуазного». Мировое целое, интегрированным в которое оказывается индивид, предстает в виде конкретной социокультурной системы, противопоставленной «всему остальному миру». В такой постановке холодная или горячая «мировая война» (или «мировая революция») – это способ существования и самой «культурной» системы и индивидов, в нее интегрированных.

Особое внимание надо обратить на то, как фигурируют в представленном портрете понятия «массы», «массовая культура», «массовое искусство». Они олицетворяют некий социокультурный модус, актуализированный принципами и практикой самой посткультуры. То, что «массы» вышли в достаточно активное положение – это несомненный результат новоевропейского либерально-эгалитарного процесса. Архитекторы тоталитарно-постановочных вариантов «культурных ремиссий»



получили этот модус уже развернутым, как то, с чем неизбежно придется иметь дело. Поэтому выработка форм интегрирования масс в единое «культурное» целое оказывается одной из центральных задач построения новой «культуры». Такая же задача интеграции, но только в ослабленной форме существует и в посткультуре. Это задача построения «стандартных условий существования». Эту задачу должно осуществлять любое общество в той мере, в какой оно занимается построением системы общежития. Разница будет только в содержании общих условий. Но тут, в определении позиции автора критического портрета, то есть человека (художника) посткультуры, надо вспомнить о его принципиально несимметричном положении в отношении к коллективно-рациональному модусу человеческого существования. Принцип этой позиции я уже выписывал: если художник – то критик, если не критик – то не художник. Если мы возьмем гипотетическую антологию «Шедевры искусства XX века», изданную в средней посткультурной стране, то вероятность найти в ней шедевры, относящиеся к условному «соцреализму» или «фашизм-реализму» будет очень мала. Не только потому, что в ценностной перспективе посткультуры они будут антигуманными, но и потому, что они будут занимать просоциальную позицию.

Для оценки перспектив «вечного фашизма» важно посмотреть на него в перспективе «революции символизма» XX века. Когда я перечислял «измы» искусства XX века, то говорил о том, что все это варианты широко понимаемого «символизма». Одновременно я связывал эволюцию этих «измов» с приходом к состоянию постмодерна. В этом смысле «символизм» будет обозначать контр-модернистскую тенденцию в искусстве. Если модерн на всем своем протяжении от эпохи Возрождения наращивал натуралистическую составляющую своего видения мира, которая к середине XIX века представила свой предельный вариант, выражаемый понятиями «реализм» и «натурализм», то революция «символизма» XX века выглядит фундаментальным разворотом, контрреволюцией по отношению к модерну. Такое впечатление, что модернистская интенция исчерпала свои стратегические потенциалы. Человек XX века своим символизмом говорит, что он не верит в идеалы модерна. Это одна из причин развертывать «символистскую» версию постмодерна. Надо обратить внимание на измене-

ние и содержательного характера искусства символизма и вообще «человека символизма». Этот человек делает шаг в обратном направлении по отношению к «критике культуры», которой, как я утверждал, и занимается по преимуществу человек посткультурного проекта. Человек символизма – это человек, который жаждет новой культурности, он хочет снова «заколдовывать» мир, «расколдованный» всем предшествующим модерном. Это в первую очередь и главным образом относится к культурному слою реальности. Стремление снова «заколдовать» мир выражается в разнообразных попытках восстановить религиозную основу культуры. Очень символично в этом отношении название одной из работ Бердяева, выявляющую именно эту сторону нарастающего XX века, – «Новое средневековье». Бердяев и сам был представителем так называемого русского религиозного ренессанса начала XX века. Ренессанс символизма был одновременно ренессансом религиозности и «культурности» вообще. В философии он не мог не быть новым дыханием метафизики. В искусстве символисты были людьми либо путешествующими по культурным мирам прошлого, либо прозревающими культурные миры будущего. В последнем случае их сочинения могли носить характер прозрения и предчувствия наступающего «блистающего мира». В этом отношении для меня характерны «Поэма экстаза» Скрябина и первый фортепьянный концерт Прокофьева. Прозреть новое мировое целое – характерная задача позитивно настроенного символиста. Надо обратить внимание на то, что все это – контр-модернистские тенденции. Символизм XX века в самых разных его проявлениях надо назвать контрреволюцией по отношению к модерну. Это не означает, что модерн тем самым перестал быть, но говорит об исчерпании фундаментальных ожиданий от модерна. В общем смысле контр-модернистские интенции, то есть попытки в том или ином отношении, тем или иным образом восстановить «культурную» социокультурную архитектуру, я называл культурными ремиссиями. И в отношении символизма XX века можно сказать, что это тот слой современности, который наполнен разнообразными культурными ремиссиями.

Самые яркие проявления культурных ремиссий XX века – это коммунизм и фашизм в их социально-политических постановках. Их можно рассматривать как реализации не-

классических символистско-метафизических проектов. С одной стороны, они являются реализации предельных критических интенций по отношению к «прагматически-натуралистическому» посткультурно-буржуазному миру. С другой стороны в них есть вообще пафос «нового мира», «блистающего будущего». Символисту было нетрудно соблазниться этими гигантскими символистскими постановками. Рифеншталь снимает фильмы «Триумф воли» и «Олимпия», в которых культура фашизма представляет собой гигантское символическое действие, феерическое символистское произведение искусства. Символисту от философии Хайдеггера нетрудно было перейти от вообще погружения в стихию языка, противопоставленного «натуралистической установке» предшествующей философии, к погружению в стихию языка национал-социалистического символизма. Символисту от музыки Прокофьеву нетрудно было писать «прокоммунистические» кантаты, которые погружают человека в целостность «культурного действия» так же, как фильмы Рифеншталь и вообще всякие массово-символистские постановки.

То, что выходит на поверхность, и «портит» этот символизм, так это его натуралистический ракурс. Как конкретные социально-политические постановки они должны были реализовывать символические построения «в материале». Здесь и появляется массово-конструктивистский модус, который является важным объектом критики в негативном портрете «вечного фашизма». Искусство в нем представлено как массовое искусство по определению. Но, что важнее всего, оно представлено как необходимо сливающееся с прагматической стороной жизни. То есть оказывается, что символическая и натурально-прагматическая стороны жизни оказываются принудительно совмещенными. Получается, что символическое «культурное действие» является одновременно предметно-прагматическим, а предметно-прагматическое действие является одновременно символическим. Поэтому символическое действие в отрицании другой «культуры» является одновременно и ее материально-предметным отрицанием. Это означает, что символические «войны культур» с необходимостью превращаются в войны с оружием в руках.

Итак, коммунизм и фашизм как гигантские неклассические «культурные» постановки, должны были предельно рельефно

показать, что такое «культура» как тип социокультурного построения. Они показали смысл той «критики символического разума», которая является одним из модусов модернистской «критики культуры» и которая направлена на отделение символического модуса социокультурного построения от материально-предметного. И здесь нужно говорить о переходе от логики посткультурности к логике интеркультурности. И первое, и второе можно считать интенциями модернистской «критики культуры». Если посткультурная интенция направлена на отношение «культура – индивид», то интеркультурная интенция направлена на отношение «культура – культура». Интеркультурная интенция имеет такую же длинную историю, как и посткультурная. Если Реформацию считать первой фазой посткультурной революции, то ее последствия (плюрализация «культурного» универсума Западной Европы и, следовательно, эпоха «культурных» (религиозных) войн) должны были переместить, хотя бы на время, фокус «критики культуры» на интеркультурную интенцию. Можно считать, что это произошло, в том смысле, что на поверхность европейской рефлексии вышла проблема мирного сосуществования различных и непримиримых в своей различности религиозных миров. Принцип веротерпимости как принцип общеевропейского мирного сосуществования таких миров, вводимый на уровне права в рождающихся национальных государствах, создавал первый вариант Европы как «интеркультуры». Дальнейшее развитие «критики культуры» было сконцентрировано на посткультурной интенции, которая достигла своего предельного выражения в Просвещении. Интеркультурная интенция не уходила совсем, но была на втором плане. Например, «разум» в кантовской «Критике чистого разума» как «культурная» стратегия полагания реальности антиномичен, то есть наполнен множеством отрицающих друг друга метафизических проектов как отрицающих друг друга «культурных» миров. Его радикальная версия посткультуры снимает это противостояние за счет отсеечения этого модуса полагания реальности. В дальнейшем, в «революции символизма» XX века, которую можно считать восстанием против радикальных тенденций посткультурности, выражавшихся в понятиях: «либерализм», «позитивизм», «сциентизм»,

«реализм», «натурализм» – можно увидеть контр-модернистскую волну, а точнее сказать контр-посткультурную волну. Это означает, что универсум европейского человечества, плюрализированный глобальным наступлением посткультурности, вдруг повернулся – не полностью, но во многом – к новому «культурному» творчеству. Это можно считать одним из фундаментальных ракурсов постмодерна. Если модерном считать реализацию преимущественно посткультурной интенции, то новая общеевропейская волна «культурности», рождающая множества «культур» и «культурностей» и ставящая в центр внимания проблематику их мирного сосуществования, может называться постмодерном.

Теперь уже коммунизм и фашизм как культурные постановки не должны выглядеть изолированными от «революции символизма» феноменами. Они часть этой революции, создавшие самые масштабные культурные ремиссии и наиболее контрастно показавшие, что такое новые «культурные» войны. Вторая мировая война стала ярчайшим символом таких войн. А критическое отношение к «вечному фашизму» можно считать критическим отношением к «вечной культурности» в ее предельно жестком выражении. Нетерпимость к «инакомыслию и инакоделанию» и вообще ксенофобия как фундаментальная сторона «культурности» стала объектом многообразной критики, и принцип культурной толерантности как расширительная версия религиозной толерантности стал одним из фундаментальных принципов постмодерна. Так и можно в этом отношении понимать постмодерн – как невообразимый культурный плюрализм и невообразимую культурную толерантность. Человек, живущий внутри тоталитарной культуры XX века и критически настроенный к ее внутренней «культурной нетерпимости», может, например, писать исторический роман о Кампанелле, где будет в подробностях описывать ракурсы и формы этой самой нетерпимости, но в проекции на ренессансно-католическую контрреформационную культуру, рисуя Кампанеллу героем борьбы с «нетерпимостью католицизма». Критик, рисуящий негативный портрет «вечного фашизма», будет рисовать принудительное замыкание индивида в рамки «культурной» схемы, причем в ее массовом исполнении. И здесь снова актуализируется разговор о постмодерне как о критике

социокультурного построения как машины или системы машин. То, что неклассические «культурные» постановки создавались на глазах у «критиков культуры», не могло не инициировать тот тип критики, который выражается в радикальном «размонтировании культурных построений». Здесь можно заметить, что «размонтирующая» критика Франкфуртской школы более была ответом на вызов тоталитарного фашизма, чем капитализма, и только потом уже всецело была перенесена на капитализм.

### 11. Характер современного искусства и позиция современного художника (через анализ позиции В.М.Розина)

Для анализа позиции Розина я возьму то, что изложено им в статье «Размышление о современном искусстве».

В аннотации написано: «В статье рассматривается сущность искусства и особенности современного искусства. Разводятся традиционное искусство, искусство-постав и постмодернистское искусство. Для искусства-постав характерно: разрыв старых связей и отношения искусства с другими сферами жизни (например, разрыв коммуникации «художник – зритель», трансформация отношения «художественная реальность – обычная реальность»), кризис классического понимания искусства (произведения, эстетического субъекта), выявление функций искусства в плане постава, то есть привязка искусства к обыденной жизни (искусство, как фон для работы, как особая социальная оптика, как формы организации деятельности и жизни), наконец, технологизация искусства, когда оно начинает пониматься как особая технология – семиотическая, психотехническая. Важная миссия современного искусства – помогать человеку возобновлять свои чувства и эмоции, другая – создавать условия для путешествия в необычных и интересных мирах»<sup>3</sup>.

Видно, что фундаментальным противопоставлением и «традиционному искусству» и «постмодернистскому искусству» является «искусство-постав». Критическое внимание сфокусировано на нем. Оставим пока в стороне утверждение Розина о том, что для этого искусства характерен «разрыв старых связей

<sup>3</sup> Розин В.М.. Размышление о современном искусстве // Культура и искусство. – 2014. – № 1. – С. 7. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11908.

и отношения искусства с другими сферами жизни», и посмотрим в системе каких противопоставлений оно задается. В начале статьи Розин пишет: «Одна из черт современного искусства может быть понята в свете хайдеггеровского понятия «постав» (Gestell), под которым знаменитый философ понимал не только современное состояние техники, где все строится и выступает как средство для другого в рамках по-ставляющего производства (даже природа и человек), но также тотальную субъективацию и аксиологическое отношение к миру. Поясняя взгляды М.Хайдеггера, С.Неретина и А.Огурцов пишут: «Мир начинает взвешиваться по ценностям. Такого рода взвешивающий подход к миру постоянно тяготеет к переоценке ценностей... Переоценка ценностей становится непрерывным процессом, в котором уже нет ничего устойчивого, сохраняющегося, инвариантного. Такова эпоха нигилизма, ставящая себе на службу все и вся, в том числе и самого человека. Эта эпоха в истории человечества – эпоха забвения бытия во имя “расходования сущего для манипуляций техники”, “во имя “планирующе-рассчитывающего обеспечения результатов”, во имя “самоорганизующегося процесса всеохватывающего изготовления”»<sup>4</sup>.

Розин ставит перед собой задачу вычлнить «вечную сущность искусства», на основе которой можно было бы противопоставить «искусству-поставу» другое искусство. Розин пишет, что «в искусстве человек создает и находит реальность, построенную им самим, но одновременно выстроенную и по законам бытия, новоевропейская личность получает возможность прожить и разрешить противоречия, обусловленные двойным ее существованием – как индивида и субъекта культуры...»<sup>5</sup>. Для Розина принципиален вопрос: «По-прежнему ли искусство сегодня, в эпоху наступления постава, целительно и спасительно?»

Розин раскрывает суть современного искусства через противопоставление искусству, «подражающему бытию», искусства, символическими средствами выражающего внутренний мир художника. С одной стороны, это противопоставление «натуралистической» интенции, которая формировалась в модерне с эпохи Возрождения, и в этом смысле представляет позицию символиста XX века. С другой стороны, это противопоставление Розин раскрывает через высказывание Мамардаш-

вили о литературном творчестве: «Роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как “злой” или “добрый” дядя своему посланию»<sup>6</sup>. Это уже противопоставление не «натуралистической» интенции, а культуре как инстанции, задающей индивидуальному человеку его суть и положение в универсальном распорядке «добра и зла». Одновременно, указывая на неизбежность активизации интерпретативных возможностей современного человека в ситуации восприятия произведений искусства, Розин объясняет необходимость воспринимать в этом процессе «другого». Интерсубъективность оказывается соотносима с теми «законами бытия», в соответствии с которыми художник современности, по Розину, входит в реальность, построенную им самим.

Для раскрытия положения искусства Розин сопоставляет понятия «искусство», «наука» и «техника» как категориальные для понимания современности. «В прошлые два столетия различие и специфика каждой составляющей этой троицы была относительно ясна. Наука изучает природные явления и стремится к истине; техника на основе этого изучения и технического опыта создает полезные устройства (машины, механизмы, сооружения), технические знание имеет смысл оценивать не на истину, а на эффективность; наконец, искусство – это создание произведений и художественной реальности, всегда с использованием техники, иногда науки. Именно в попытке осмыслить существование художественной реальности и родилась концепция мимесиса». XX век преодолел это понимание, придав символической реальности художественного произведения статус автономности от «натурального» слоя мира. Одновременно, «привычный инструментальный образ техники как орудий труда и машин в настоящее время не может удовлетворить философов и ученых». «Как я показываю в своих исследованиях... техника должна быть представлена, с одной стороны, как артефакт, с другой – как опосредование»<sup>7</sup>. С техникой в последнем смысле оказывается связанным все, относительно чего мы можем сказать, что это каким-то образом «сделано». Все реализации целей являются в этом смысле техническими реализация, не зависимо оттого в каком именно плане это осуществляется: предметно-материальном, симво-

<sup>4</sup> Там же. С. 8.

<sup>5</sup> Там же. С. 8.

<sup>6</sup> Там же. С. 9.

<sup>7</sup> Там же. С. 13.

лическом, индивидуальном, социальном или культурном. Везде можно видеть результаты реализации явных или неявных программ, и тем самым, увидеть технику как опосредование (технология). Розин не акцентирует понятие «наука». Его анализ в основном занят противопоставлением понятий «техника» и «искусство». С одной стороны, человек современности живет в пантехнологическом мире. Именно это акцентирует Розин, обращаясь к Хайдеггеру: «современная техника превращает человека в постав (то есть функциональный элемент производства), лишает его свободы, навязывает ему технические потребности, угрожает самой его жизни...»<sup>8</sup>. С другой стороны, она может становиться основой для новых возможностей искусства. Розин демонстрирует это на примере артефактов Science Art (например, светящегося кролика, полученного с помощью генной инженерии).

Завершая свое размышление о современном искусстве, Розин делает акцент на нравственной позиции современного художника и к триаде «искусство-техника-наука» добавляет понятие «жизнь»: «а какое искусство, техника и наука нам желательны и необходимы, на какую жизнь и личность искусство работает, является ли современный художник ответственным перед жизнью или он ни перед кем не отчитывается, кроме своего творчества?»<sup>9</sup>. В проекции на художественное творчество ответ Розина сводится к выделению трех интенций в современном искусстве: «...Необходимо различать три основные направления современного искусства – традиционное, постмодернистское и подлинное. Первое продолжает линию уходящей культуры и реальности, постмодернистское искусство работает одновременно на новое и деструктивные тенденции, третье направление – это искусство становящейся новой цивилизации и культуры»<sup>10</sup>. Основной оказывается альтернатива между постмодернистским искусством и «подлинным». Первое занято преимущественно критикой предшествующих культурных форм. Функцией второго должно быть «воссоздание новых форм жизни, дающих человеку силы и энергию, духовную перспективу, собирающих его личность»<sup>11</sup>.

Теперь можно оценить распорядок, заданный Розиным, с точки зрения предложенной

мною посткультурно-интеркультурной логики развертывания модерна. Для того чтобы сделать это, я буду использовать образ современного мира, представленный в фильме Тарковского «Сталкер». Как надо идентифицировать мир этого фильма с точки зрения предложенных мною дефиниций? Это будет мир реализованного посткультурного проекта, и в этом смысле – современный мир. Теперь в этом мире надо найти «постав» и формы его критики. Что такое «постав» в его позитивном определении? Это тело посткультуры. Надо обратить внимание на то, что ни в рассказе Тарковского, ни в рассказе Розина, ни в рассказе тех, на кого ссылается Розин нет ни позитивного определения «постав», ни позитивного отношения к нему. Портрет «постав» исключительно негативный. «Постав» отбирает то-то и то-то. Понятно отношение к нему символиста Хайдеггера. Тело посткультурного мира, портретом которого является «постав», является тем, что отбирает у человека возможность жить в символических («подлинных») мирах. Посткультура приземляет и натурализирует, превращает человека в «функциональный элемент производства». Другую сторону посткультуры акцентируют Огурцов и Неретина: «Мир начинает взвешиваться по ценностям. Такого рода взвешивающий подход к миру постоянно тяготеет к переоценке ценностей... Переоценка ценностей становится непрерывным процессом, в котором уже нет ничего устойчивого, сохраняющегося, инвариантного». Надо обратить внимание на то, что если человек посткультуры предельно «эмпиризирован и атомизирован», как я старался показать выше, то «переоценка ценностей» является неизбежным следствием процессов самоопределения, бесконечно воспроизводящихся внутри такого антропологического универсума. Это, в сущности, другое выражение того бесконечного процесса «критики культуры» и «критики природы», который явно выписан в фихтевском радикальном варианте посткультуры. Другой стороной посткультуры, как я тоже старался показать, является социум-машина, которая сознательно проектируется, строится и перестраивается. Цель этой машины – построить мировое целое, которая внешне-принудительным способом реализует принцип «свобода каждого должна быть сообразована со свободой других». Внутренне-этический вариант этого построения, данный ранним критицизмом Канта, им же самим был признан нежизнеспособным. Итак,

<sup>8</sup> Там же. С. 14.

<sup>9</sup> Там же. С. 15.

<sup>10</sup> Там же. С. 15

<sup>11</sup> Там же. С. 15.

с одной стороны, есть проект посткультурного человека, индивидуально свободного, конституирующего мировое целое только из своей индивидуальной свободы. С другой стороны, человек в своей массе неспособен к самоорганизации. В таком распорядке реален только вариант общества-машины, внешне-принудительным образом реализующей принципы посткультурного проекта. Такова позитивная суть того, что в данном контексте называется «поставом». Но если проект и реальность посткультуры являются жизненным вызовом, если ответом на этот вызов является та или иная культурная ремиссия, то «постав» приобретает тотально-отрицательные черты, которые фиксируются Хайдеггером, Огурцовым и Неретиной. Вообще, все позиции, которые выставлены (Хайдеггер, Огурцов, Неретина, Розин, Тарковский), являются по большому счету «позициями сталкера». Сталкер – это человек, который находится в оппозиции к самому принципу посткультурности. Он ищет новой «культуры», то есть «зоны». К «поставу», то есть миру вне «зоны», он относится исключительно критически.

Рассмотрим позиции писателя и ученого в фильме Тарковского. В оппозиции этих персонажей можно увидеть два фундаментальных модуса посткультурного человека, которые представлены двумя типами людей. Писатель к «поставу» относится в основном критически. Для него это предельно «расколдованный» мир. Кроме того, этот мир для него предельно относительный. Он постоянно жалуется на эту относительность как на структурную основу своего «писательского» дела: «Вам ученым хорошо, капнул там-то и получил нечто определенное, а пока я ищу истину, с ней что-то такое происходит, что оказывается: искал я истину, а получил кучу не скажу чего». Оппозиция «ученого» и «писателя» – это оппозиция человека, занимающего поиском и постановкой интерсубъективно-объективной основы мира (в разных смыслах, но прежде всего, в смысле опосредования индивидуальных ценностных миров), человеку, занимающему позицию бесконечно воспроизводящейся «критики культуры». Только в посткультурном мире эта критика направлена на сам посткультурный мир, точнее сказать на рационально-коллективную основу этого мира, которую «писатель» критикует как «постав» в отрицательном смысле. «Писатель» Тарковского – это персонаж, который сопоставим с обра-

зом художника-постмодерниста у Розина. Он «критик культуры» по определению. А в условиях реализованной посткультуры он оказывается самокритиком по определению. Его самокритика – это и есть его непрекращающаяся «переоценка ценностей». Он понимает глубинную автодеструктивность этого пути, но сойти с него не может. Надо обратить внимание на то, что писатель вроде бы идет в зону для того, чтобы найти там «заколдованности», которых нет в тотально расколдованном посткультурном мире, чтобы найти новое вдохновение для творчества. А потом оказывается, что его внутренняя «критика культуры», обращенная на «заколдованности» зоны, превращается в «критику зоны». В зоне он находит новый «культурный» объект для критики. Он, в конечном счете, не способен отнестись позитивно к позиции «просителя вдохновения у высшей силы», которая характера для человека «культуры» и которую необходимо занять, чтобы что-то получить от зоны.

«Ученый» – посткультурный антагонист «писателя». Этот человек ищет в мире то, что расположено по ту сторону многообразных особенностей и уникальностей (в общем смысле – многообразных индивидуальностей). Ученый-инженер – это структурно позитивный персонаж посткультуры. Это он занимается проектированием и сборкой общества-машины как конкретного выражения посткультурной целостности мира. В фильме Тарковского нет ни позитивно прорисованного мира вне зоны, ни позитивно прорисованного образа ученого. Но по отношению ученого к зоне видна его конструктивно-коллективистская позиция. Ученый идет в зону для того, чтобы ее уничтожить. Прошел слух, что зона исполняет любые желания, поэтому ее надо уничтожить, пока не нашелся кто-то, кто пожелает власти над человечеством. Это очень показательное: для человека посткультуры (в модальности ученого) «культура» – это объект критики в отношении ее претензий на власть над «душами и телами» и, одновременно, в отношении потенциально конфликтных отношений «культур» друг с другом. Собственно говоря, образ «культуры», загнанной в резервацию «зоны», вполне адекватно отображает положение «культур» и «культурностей» в результате их тотальной посткультурно-интеркультурной критики. Они должны быть поставлены в положение невозможности

новых социально-политических материализаций своих символических миров, в чем убедили человека посткультуры, в числе прочего, и материализации коммунизма и фашизма. Последние как раз можно представить себе как возникновение соответствующих «зон» на общем пространстве утверждающейся посткультуры. Символист Хайдеггер, оказавшись внутри одной из таких зон, вполне был внутренне захвачен ее новым «заколдовыванием» мира. Впрочем, критическая позиция как таковая – позиция не одного «ученого». Но функция собирания специфического типа целостности «расколдованного» мира – это преимущественно его функция. Точнее сказать, человек переходит в модальность ученого-инженера, как только он начинает реализовывать эту функцию. «Писатель», как правило, занимает по отношению к нему чисто критическую позицию. В критической позиции «писателя», задающей ему структурное положение по ту сторону социального, социальный конструктор культурной ремиссии фашизма и социальный конструктор посткультуры сливаются в один образ «фашиста», который является негативным портретом социально конструктивного человека. В образе «вечного фашизма» в искусстве, который я приводил и который, несомненно, нарисован «писателем», просматривается негативный портрет посткультурного «ученого». (В фильме Ларса фон Триера «Идиоты», описывающего коммуну хиппи, ее идеолог прогоняет какого-то чиновника, предъявившего финансовые претензии к коммуне, десять раз назвав его «фашистом».)

Итак, если обобщить проделанный анализ соотношения понятий: «культура», «посткультура», «постав», «ученый», «инженер», «художник», «наука», «техника-технология», «искусство» – и сфокусировать его на соотношениях «ученый-инженер – художник» и «наука-техника-технология – искусство», то позиция «художника» в пределах посткультуры окажется структурным противопоставлением позиции «ученого-инженера». Она будет выражать структурное же противопоставление чувственно-индивидуалистического модуса посткультуры рационально-коллективному. Посткультура позволяет «художнику» представлять собой человека вообще. Надо обратить внимание на то, как это выражено у Розина. Квинтэссенция его размышлений о современном художнике вы-

ражена в понятии «духовная навигация», где дается обобщенный конструктивный путь для современного человека вообще. «Духовная навигация – это наблюдение за собой, продумывание своей жизни, ее смысла и назначения; это работа на благо культуры и человека; это стремление реализовать намеченный сценарий жизни (скрипт), отслеживание того, что из этого получается реально; это осмысление опыта своей жизни, собирание себя вновь и вновь. В рамках подобной практики человек является личностью, но не совсем обычной. Общая позиция здесь такая: человек действует не функционально, следуя своей социальной роли, а реализует свое видение действительности, которое он нащупывает, выстраивая свою жизнь, постигая мир»<sup>12</sup>. Итого: несмотря на то, что личность должна работать, в числе прочего, на «благо культуры и человека», она «действует не функционально, следуя своей социальной роли, а реализует свое видение действительности». Современный человек, как человек посткультуры, оказывается преимущественно «художником».

Осталось сказать несколько слов о том, каковы перспективы той работы на «благо культуры и человека», о которой говорит Розин. Я уже много говорил о контрпосткультурных интенциях, которые может принять оппозиция к посткультурному миру. Это разнообразные культурные ремиссии. Один полюс культурных ремиссий – экзотерический, социально-институциональный. Это попытки создать новые социально-политические постановки «вечной культурности», доходящей в своих крайних вариантах до «вечного фашизма». Другие варианты культурных ремиссий можно назвать эзотерическими, они расположены на той линии критики посткультурного мира, при которой посткультура превращается в интеркультуру. Символические «культурные» миры интеркультуры находятся преимущественно «внутри» человека в его индивидуальной или коллективной форме. Человек интеркультуры разделен надвое. Одна его сторона расположена в одной из множества символических областей специфических «культур», другая – в зоне реализации общих условий жизни, «общечеловеческого» мира. Примерно такой рисуется работа на «благо культуры и человека», о которой говорит Розин.

<sup>12</sup> Там же. С. 16.

**Библиография:**

1. «Вечный фашизм» в искусстве. Текст анонимного автора. URL: <http://cargocollective.com/nullmagazine#VECNYI-FASIZM> (на 10.07.2014)
2. Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Сочинения в шести томах. Т. 6. М. 1966.
3. Кант И. К вечному миру // Сочинения в шести томах. Т. 6. М. 1966.
4. Кант И. Метафизика нравов // Сочинения в шести томах. Т. 4. Ч. 2. М. 1965.
5. Розин В.М.. Размышление о современном искусстве // Культура и искусство. – 2014. – № 1. – С. 104-107. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11908.
6. Беляев В.А. Критика интеркультурного разума: анализ ценностной структуры новоевропейского мира. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.
7. Беляев В.А. К реконструкции новоевропейской рациональности: проекты покорения человека против проекта покорения природы. М.: КРАСАНД, 2011.
8. Беляев В.А. Интеркультура и философия. М.: ЛЕНАНД, 2014.
9. Беляев В.А. К идее интеркультуры // NB: Философские исследования. – 2013. – № 5. – С.309-346. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.5.443. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_443.html](http://e-notabene.ru/fr/article_443.html)
10. Беляев В.А. Интеркультура по–преимуществу // NB: Философские исследования. – 2013. – № 6. – С.475-513. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.6.588. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_588.html](http://e-notabene.ru/fr/article_588.html)
11. Беляев В.А. Кризис интеркультуры и культурные ремиссии // NB: Философские исследования. – 2013. – № 7. – С.580-617. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.7.557. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_557.html](http://e-notabene.ru/fr/article_557.html)
12. Беляев В.А. Критика религиозного разума Ю.Хабермаса как часть критики культурного разума // NB: Философские исследования. – 2014. – № 1. – С.20-64. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.1.10709. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_10709.html](http://e-notabene.ru/fr/article_10709.html)
13. Беляев В.А. Конструируем критическую философию И.Канта как «философскую реформацию» и «критику культурного разума» // NB: Философские исследования. – 2014. – № 3. – С.60-99. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.3.11222. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_11222.html](http://e-notabene.ru/fr/article_11222.html)
14. Беляев В.А. Конструируем модерн как систему антропологических проектов // NB: Философские исследования. – 2014. – № 4. – С.92-197. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.4.11772. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_11772.html](http://e-notabene.ru/fr/article_11772.html)
15. Беляев В.А. Выучила ли религия урок модерна? К вопросу о позиции религиозного человека в постсекулярном мире // Культура и искусство. – 2014. – № 1. – С.68-79. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11948
16. Беляев В.А. Модернистская «критика культуры» и диалектика «культурного-посткультурного-интеркультурного» // NB: Философские исследования. – 2014. – № 5. – С.90-178. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.5.12355. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_12355.html](http://e-notabene.ru/fr/article_12355.html)

**References (transliterated):**

1. «Vechnyi fashizm» v iskusstve. Tekst anonimnogo avtora. URL: <http://cargocollective.com/nullmagazine#VECNYI-FASIZM> (na 10.07.2014)
2. Kant I. Ideya vseobshchei istorii vo vsemirno-grazhdanskom plane // Sochineniya v shesti tomakh. T. 6. M. 1966.
3. Kant I. K vechnomu miru // Sochineniya v shesti tomakh. T. 6. M. 1966.
4. Kant I. Metafizika нравов // Sochineniya v shesti tomakh. T. 4. Ch. 2. M. 1965.
5. Rozin V.M.. Razmyshlenie o sovremennom iskusstve // Kul'tura i iskusstvo. – 2014. – № 1. – S. 104-107. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11908.
6. Belyaev V.A. Kritika interkul'turnogo razuma: analiz tsennostnoi struktury novoevropeiskogo mira. M.: Knizhnyy dom «LIBROKOM», 2012.
7. Belyaev V.A. K rekonstruktsii novoevropeiskoi ratsional'nosti: proekty pokoreniya cheloveka protiv proekta pokoreniya prirody. M.: KRASAND, 2011.
8. Belyaev V.A. Interkul'tura i filosofiya. M.: LENAND, 2014.
9. Belyaev V.A. K idee interkul'tury // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2013. – № 5. – S.309-346. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.5.443. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_443.html](http://e-notabene.ru/fr/article_443.html)
10. Belyaev V.A. Interkul'tura po–preimushchestvu // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2013. – № 6. – S.475-513. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.6.588. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_588.html](http://e-notabene.ru/fr/article_588.html)



11. Belyaev V.A. Krizis interkul'tury i kul'turnye remissii // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2013. — № 7. — S.580-617. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.7.557. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_557.html](http://e-notabene.ru/fr/article_557.html)
12. Belyaev V.A. Kritika religioznogo razuma Yu.Khabermasa kak chast' kritiki kul'turnogo razuma // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2014. — № 1. — S.20-64. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.1.10709. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_10709.html](http://e-notabene.ru/fr/article_10709.html)
13. Belyaev V.A. Konstruiruem kriticheskuyu filosofiyu I.Kanta kak «filosofskuyu reformatsiyu» i «kritiku kul'turnogo razuma» // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2014. — № 3. — S.60-99. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.3.11222. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_11222.html](http://e-notabene.ru/fr/article_11222.html)
14. Belyaev V.A. Konstruiruem modern kak sistemu antropologicheskikh proektov // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2014. — № 4. — S.92-197. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.4.11772. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_11772.html](http://e-notabene.ru/fr/article_11772.html)
15. Belyaev V.A. Vyuchila li religiya urok moderna? K voprosu o pozitsii religioznogo cheloveka v postsekulyarnom mire // Kul'tura i iskusstvo. — 2014. — № 1. — S.68-79. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11948
16. Belyaev V.A. Modernistskaya «kritika kul'tury» i dialektika «kul'turnogo-postkul'turnogo-interkul'turnogo» // NB: Filosofskie issledovaniya. — 2014. — № 5. — S.90-178. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.5.12355. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_12355.html](http://e-notabene.ru/fr/article_12355.html)