

**ВВЕДЕНИЕ
В ОБЩУЮ ТЕОРИЮ КУЛЬТУРЫ.
КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ**

ДВУЕДИНСТВО КУЛЬТУРЫ

Культура есть характеристика человеческого общества, его людей и его истории; природа как таковая, природа без человека, лежит вне культуры и ее не знает. Как характеристика человеческого общества, культура обусловлена фундаментальным свойством этого общества — диалектическим противоречием отдельного, индивидуального, личного — словом, человека, и родового, коллективного, совокупного — словом, общественного целого. Каждый из нас — неповторимая индивидуальность, каждый живет в мире своих вкусов, симпатий и антипатий, обеспечивает условия своего существования, создает в меру сил свое материальное окружение, свою среду. В то же время все, что мы делаем, знаем, говорим, думаем, мы делаем и знаем, говорим и думаем как члены общества, на основе того, что дало нам оно; на языке общества, которому мы принадлежим, формулируем мы наши мысли и обмениваемся ими, в ходе взаимодействия с обществом растем и взрослеем, от него черпаем наши представления о мире, в нем реализуем себя в труде. Лишь вместе, во взаимопосредовании и взаимообусловленности, составляют оба эти начала общественную реальность, лишь вместе, в непрестанном взаимодействии составляют они жизнь человечества. В единой полифонии истории, однако, каждое из них ведет свой голос, каждое обладает своей ценностью и ни одно не может полностью заменить другое. Культура как форма общественного сознания отражает это двуединство общества — всегда состоящего из индивидов, самовоспроизводящих себя в процессе повседневной практики, и из норм и представлений, основанных на обобщении этой практики и регулирующих поведение этих индивидов в процессе той же практики. Охватывая обе эти сферы, культура знает как бы два движения — движение «вверх», к отвлечению от повседневных забот каждого, к обобщению жизненной практики людей в идеях и образах, в науке, искусстве и просвещении, в теоретическом познании, и движение «вниз» — к самой этой практике, к регуляторам повседневного существования и деятельности — привычкам, вкусам, стереотипам поведения, отношениям в пределах социальных микрогрупп, быту и т. д.

В пределах первого из указанных типов культура воспринимает себя и воспринимается обществом как Культура «с большой буквы». Отвлеченная от эмпирии повседневного существования и бесконечности индивидуального многообразия, она тяготеет к закреплению в традиции и к респектабельности, к профессионализации деятелей, ее созда-

ющих, к восприятию более или менее подготовленной аудиторией и в этом смысле к элитарности. В пределах второго из указанных типов культура растворена в повседневном существовании и его эмпирии, в материально-пространственной и предметной среде, как правило, не воспринимает себя как Культуру в первом, респектабельном, смысле и тяготеет к тому представлению о себе, в соответствии с которым употребляют слово «культура» в археологии, то есть имея в виду совокупность характеристик практической, производственной и бытовой жизни людей данного общества в данную эпоху.

Есть (или, вернее, все-таки была) очень широкая полоса исторического развития, где описанные два регистра культуры еще не разделились, и их нераздельность выражалась в определенных типах общественного поведения. Эту полосу исторического развития составляли так называемые архаические общества и, соответственно, архаические культуры, а этими типами общественного поведения были ритуалы и обряды. Суть архаического мировосприятия состоит в том, что любые существенные действия из тех, что составляют и заполняют человеческую жизнь — рождение, брак, смерть, основание города, дома или храма, освоение новой территории, запашка земли, повторяющиеся празднества, прием пищи и т. д., — обладают значением и ценностью не сами по себе, а как повторение мифологического, идеального образца, как воспроизведение некоторого прадействия, средством же такого повторения и доказательством его реальности служит ритуал. В результате между основными моментами трудового и повседневно-бытового обихода, с одной стороны, и образами коллективно-трудовой и космически-мировой жизни, с другой, то есть между двумя намеченными выше регистрами культуры, устанавливались отношения параллелизма, внутренней связи и взаимообусловленности.

В большинстве мифологий, например, существует представление об отделении богами тверди от хляби и о выделении организованного, упорядоченного пространства из первозданного хаоса как об изначальном акте творения. Поэтому овладение новой землей, будь то на основе военного ее захвата, будь то в результате открытия, становилось подлинно реальным, реальным в переживании каждого, только если с помощью точно исполненного ритуала в нем обнаруживалось повторение изначального мифологического акта творения. Так, в частности, объяснялись обряды закладки городов у древних римлян еще в эпоху Ранней империи. Проведя ночь у костра, основатели будущего города втыкали в землю шест (или копьё), следя за тем, чтобы он стоял строго вертикально, и когда шест, озаренный первым лучом восходящего солнца, отбрасывал на землю длинную тень, по ней поспешно проводили плугом борозду, определявшую направление первой главной

улицы — декумануса; к ней восстанавливался перпендикуляр, становившийся второй главной улицей — кардином, и у скреста их возникло ядро города, центр, одновременно деловой, общественный и сакральный, с сосредоточенными здесь храмами, базиликой, рынком. Происходило как бы зачатие неупорядоченной первозданной природы; на ее хаотическую пустоту, повторив первичный акт творения, оказывалась наложенной четкая геометрия порядка и воли. Точно так же в качестве повторения божественного исходного образца мыслилось изготовление вещей. В 25-й главе библейской Книги Исхода рассказывается, как Бог давал Моисею на горе Синай повеления о постройке святилища, скинии, ковчега, стола, светильника, непременно добавляя: «Все, как я показываю тебе, и образец скинии, и образец всех составов ее, так и сделайте», или: «Смотри, сделай их по тому образцу, какой показан тебе на горе». Из такой двуединой природы своего труда, в котором вполне земное, практическое личное мастерство при изготовлении данной вещи соединялось с сакральным актом воспроизводства божественного образца, исходил и средневековый ремесленник. Об этом подробно рассказал немецкий ювелир и мастер по металлу, а впоследствии монах Теофил в своем сочинении «Краткое изложение различных искусств» (конец XI — начало XII в.). Его рассуждения вполне соответствовали взглядам на тот же предмет таких знаменитых философов и богословов его эпохи, как блаженный Августин (354—430 гг.; см. его «Исповедь», кн. XI, гл. 4—5) или Фома Аквинский (1226-1274). То же, в сущности, представление, согласно которому мастер воссоздает божественный оригинал и труд его в той мере успешен, в какой зритель приобщается через созданное изображение к сакральному смыслу изображенного, лежало в средневековой Руси в основе деятельности иконописца.

Кое-что из этого строя мыслей и чувств сохраняется в подсознании культуры вплоть до наших дней, но типологически архаическое единство обоих регистров оказалось изжитым вместе с образованием классов и государства. Именно тогда происходит отделение интересов общественного целого и его идеологической санкции от интересов и быта, труда и жизни простых людей. Первые тяготеют к обособлению от повседневности, к величию и официализации, вторые ищут себе форм более непосредственно жизненных, переживаемых каждым, более соответствующих его повседневным чувствам и интересам, его духовному горизонту. Так возникает ряд характеристик культурного процесса, устойчиво сохранявшихся на всем протяжении огромной эпохи вплоть до XIX столетия.

К их числу относится, например, стремление высокой Культуры замкнуться в социально ограниченном кругу и выражать себя на особом

языке, доступном этому кругу, но непонятном остальным. Так, шумерский язык, на котором в III тысячелетии до н. э. говорило население юга Месопотамии, исчез как живое средство народного общения в первой четверти II тысячелетия, но как мертвый письменный язык культа и культуры, доступный лишь жречеству и узкому кругу специально подготовленных лиц, он прожил еще более тысячи лет в Вавилоне и некоторых других государствах этого региона. В известной мере сходную роль играл греческий язык в Древнем Риме в первые века нашей эры и французский — в русском дворянском обществе пушкинской поры. Но наиболее показательна судьба латинского языка. Перед рубежом новой эры обнаруживаются признаки углубляющегося расхождения между живым латинским языком как средством общения в среде римского населения и тем же языком, как бы остановленным в своем развитии, приуроченным к определенным литературным жанрам и обслуживавшим художественную литературу, государственную документацию, право и культа. Уже Цицерон говорил, что он пользуется одним латинским языком в суде или в сенате и совсем другим у себя дома. Дальнейшее развитие народного латинского языка привело к образованию национальных романских языков (французский, итальянский, испанский и др.), в других случаях народ продолжал пользоваться своими исконными языками, с латинским не связанными, но над всем этим пестрым многообразием местных и повседневных средств общения от Лисабона до Кракова и от Стокгольма до Сицилии царил единый и неизменный, грамматически упорядоченный, искусственно восстановленный и сохраняемый язык, ценный в глазах носителей его — юристов и священников, врачей и философов — именно тем, что в своей отвлеченности от всего местного, частного, непосредственно жизненного он соответствовал величию и характеру Культуры. Ни для чего «слишком человеческого» здесь места не оставалось. В одном из самых значительных романов нашего времени — в «Имени розы» Умберто Эко (действие его происходит в Италии в начале XIV века), есть сцена, в которой суд инквизиции приговаривает к смерти ни в чем не повинную крестьянскую девушку. Она кричит о своей невиновности, объясняет, что случилось, но ни судьи, ни монахи не реагируют — привыкшие к своей латыни, они не воспринимают местный крестьянский говор, на котором только и может объясниться несчастная, — для них это набор звуков.

Из той же внутренней потребности Культуры замкнуться в высокой сфере всеобщего рождается ее тяготение к эталону, то есть к выработке определенных норм и форм, способных отразить бытие общественного целого, его идеалы и потому не спускающихся до всего частного, отдельного, личного и в этом смысле случайного. Великий мыслитель

античной эпохи Аристотель (384—322 гг. до н. э.) оставил теоретический трактат «Об искусстве поэзии» (иногда его называют также «Поэтика»), где в полном соответствии с убеждениями своего времени доказывал, что «поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном». На этом основании он делил все жанры словесного искусства на высокие и низкие, противопоставляя эпос, трагедию, героическую поэму комедии, сатире, легкой поэзии, и деление это сохранилось на долгие века, вплоть до XVII—XVIII столетий. Еще одним проявлением потребности высокой Культуры в эталоне явилась выработка тогда же, в античную эпоху, той трактовки языкового материала, которая получила название риторики. Цицерон определял ее как «особый вид **искусного** красноречия», выражая смысл подчеркнутого нами прилагательного латинским словом, которое соединяло в себе значения «искусный» и «искусственный». И в античную эпоху, и на протяжении последующих столетий риторика означала, во-первых, расчленение и организацию мысли по пунктам, по разделам, с выделением главного, с четкой постановкой вопроса и четкими выводами, во-вторых — использование для выражения мыслей и чувств некогда уже удачно найденных, более или менее клишированных словесных блоков. В обоих случаях культурный смысл риторики — во всяком случае, один из культурных смыслов — состоит в создании текста, обеспечивающего яркость, силу и эстетическую убедительность выражения путем апелляции к логике, к исторической и образной памяти несравненно больше, чем к непосредственному индивидуальному переживанию.

В этих условиях очень многое в частной повседневной жизни людей, равно как в их верованиях, надеждах, взглядах, чувствах, не находило себе ни выражения, ни удовлетворения в сфере высокой Культуры. Такие взгляды, чувства и чаяния искали самостоятельную возможность выразить себя и порождали особый модус общественного сознания, альтернативный по отношению к высокой Culture. Он существовал на протяжении истории в двух основных формах. Одна из них характерна для развитых классовых обществ от античности до, в широком смысле слова, нашего времени. Она представлена так называемой низовой культурой народных масс и соотнесена с так называемым плебейским протестом против Culture. Другая форма своеобразного противостояния высокой Culture складывалась в несравненно более глубоких слоях исторического бытия и характерна для архаических обществ. К ней относится все связанное с принципом переживания жизни и культуры «наизнанку».

В древних преданиях многих народов центральную роль играет героический персонаж, который ценой жертв и подвигов одолевает пер-

вичный хаос, побеждает и изгоняет ранее владевших миром чудовищ и добывает для народа блага цивилизации. Таков у древних греков Прометей, доставший людям с неба огонь и страшно наказанный за это ревнивыми богами, «первокузнец» Гефест или победители чудовищ Геракл и Персей, таков у германцев Тор — бог плодородия и грозы, орошающей землю, защитник богов порядка и людей, их чтущих, от великанов, что несут разрушение и хаос, и многие другие. Персонажи такого рода точно и справедливо получили в науке наименование «культурный герой». Они действительно «устраивают» мир, вносят в жизнь знания и труд, ответственность и справедливую кару, строй и порядок, то есть закладывают основы культуры. Но самое удивительное и самое примечательное состоит в том, что знания и труд, строй и порядок, воспринимаемые с самого начала как безусловное благо, тут же раскрываются как нечто одностороннее и потому уязвимое. В тех же мифах и преданиях обнаруживается потребность человека периодически освобождаться от цивилизации и культуры, от строя и порядка.

В качестве носителя этого странного, словно бы незаконного протеста рядом с культурным героем встает его диалектически отрицательная ипостась, ему враждебная и от него неотделимая. В науке такой «антигерой» получил название трикстера (англ. *trickster* — 'обманщик, ловкач', от слова народно-латинского происхождения *trick* — 'фокус, трюк, ловкий прием'). Типичным примером может служить один из богов древней, дохристианской, скандинавской мифологии по имени Локи. Локи, по некоторым версиям мифа, брат верховного бога мудрого Одина и спутник упомянутого выше Тора, изобретатель рыболовной сети, то есть он явно входит в круг культуры как двойник культурного героя. Но место его в культуре — особое; он переживает бесконечные превращения, то в сокола, то в лосося, его стихия — обман, воровство и какой-то демонический комизм, жалкий и дерзкий вместе. Кончает он скандалом: на пиру богов поносит их всех, разоблачает их трусость и распутство, как бы выворачивая наизнанку их устоявшиеся величественные образы, и претерпевает за это от них мучительное наказание. Локи не одинок; такие плуты и озорники, демонически-комические дублиры культурного героя, отмечаются в мифологии самых разных племен и народов не только Европы, но также Африки и Америки. Очевидно, потребность увидеть в культуре и организованном миропорядке не только благо, но и стеснение, принуждение каждого во имя целого и, соответственно, ощутить необходимость, привлекательность и важность противоположного, как бы самоотрицающего начала культуры — одна из универсальных характеристик общественного сознания, по крайней мере архаического. В позднейшие, уже исторические, эпохи роль трикстера берут на себя шуты, «дура-

ки», столь распространенные на Руси скоморохи и многие другие «отрицатели» того же плана. Принцип «наизнанку» продолжает жить во всей так называемой смеховой культуре, впервые подробно исследованной русским ученым М. М. Бахтиным.

Потребность дать свободу силам жизни, не получающим выхода в мироупорядочивающей и гармонизирующей Культуре, проявляется также в присущих многим народам обрядах и празднествах карнавального типа и в некоторых сторонах не менее широко распространенных мифов о «золотом веке». Суть карнавала, отчасти и кое-где проявляющаяся до сих пор, изначально состояла в том, что в определенные моменты года (обычно летом, после сбора урожая, или в декабре — январе, при открытии кладовых с новым урожаем) на несколько дней социальная структура, культурные нормы и моральные заповеди как бы переворачивались вверх дном. В древнем Вавилоне на место царя на несколько дней избирался раб, как в Средние века в Европе избирался карнавальный король шутов; в конце карнавала его судили, приговаривали к смертной казни и торжественно сжигали его чучело, но до того он оглашал завещание, в котором красноречиво разоблачал грехи «приличного общества». В античной Греции по завершении™ сбора урожая отмечались Кронии — праздник, аналогичный римским Сатурналиям. Последние, пожалуй, выражали «культурно-разоблачительную» сущность карнавала полнее всего. Неделя с 17 по 23 декабря посвящалась Сатурну — богу обильных урожаев и олицетворению «золотых» — доцивилизованных и докультурных — времен. В память о нем хозяева усаживали рабов за свой стол, угощали их и сами им прислуживали, женщины надевали мужскую тогу — знак гражданства, которого они в Риме были практически лишены, и которая в этих обстоятельствах становилась символом распущенности и продажности, табуировались все виды деятельности, связанные с насилием, принуждением, организацией: судопроизводство и исполнение приговоров, проведение собраний и военных наборов, установление границ земельных участков и огораживание их, подведение быков под ярмо, стрижка овец. Неделя проходила в веселых застольях, во время которых люди делали друг другу подарки. Смысл этих празднеств состоял в том, что «золотой век», олицетворенный Сатурном, воспринимался народом как «время до времени», не знавшее благ, но зато и в первую очередь не знавшее тягот общественной организации, цивилизации и культуры.

Это народное представление о «золотом веке» нашло широкое отражение в римской литературе. Овидий перечисляет его признаки с предельной четкостью: отсутствие судов и письменных законов, войн, труда, мореплавания и неотделимого от него общения с иноземцами. Важнейшей чертой этого состояния является то, что оно не меняется,

а пребывает, выключено из времени, включено в неподвижную вечность до-истории и до-культуры и именно потому так прекрасно.

*Вечно стояла весна; приятный, прохладный, дыханьем
Ласково нежил зефир цветы, не знавшие сева...
Не отдыхая, поля золотились в тяжелых колосьях.*

(Овидий. Метаморфозы, I, 107—110.)

Все те же признаки «золотого века» перечислены у Тибулла и в «Георгиках» Вергилия. Сенека допускает для «золотого века» существование власти, но такой, которая заботилась лишь об общем достатке, защищала слабейших от сильных, действовала не силой, а убеждением.

Многое из этого и сходных представлений не трудно обнаружить и в карнавальных празднествах других народов, в славянской масленице, святках и др.

Иная реакция на описанные выше особенности высокой Культуры заключена в так называемом плебейском протесте против нее. Особенно ярко проявился он, например, во многих ересьях средневековья. Независимо от конкретного содержания каждой почти все они противопоставляли регламентированной вере, которую насаждала и которую жестко контролировала церковь, непосредственное общение с Богом, служение ему душой и образом жизни, а не непонятными обрядами. Поскольку же церковь ко времени развитого средневековья (то есть к XII—XIV вв.) накопила огромные богатства и в немалой доле расходовала их на украшение церквей, покровительство искусству, собирание и переписку старинных рукописей, то протест еретиков принимал форму критики именно этой деятельности церкви, выражался в требовании простоты веры и образа жизни, в апелляции к религиозному переживанию больше, чем к знанию священных текстов, в требовании братских отношений между верующими и их равенства во Христе вместо общественной иерархии, в основе которой лежало признание благополучных и прикосновенных к учености лучшими христианами, нежели «простецы», то есть нищие, неблагополучные и неученые. При этом «простецы» доказывали, что именно они самые последовательные и верные христиане, и во многих случаях до последней возможности старались сохранить послушание официальной церкви, но в конце концов обычно приходили в конфликт с нею и ее культурой, противопоставляя ей свою, где нравственное начало было важнее интеллектуального и эстетического. Одним из наиболее известных деятелей этого типа был, например, святой Франциск Ассизский (1182—1226), организовавший из своих последователей нищенствующий орден францисканцев. Отравляя их в мир для проповеди покаяния и возвращения к чистому евангельскому христианству, он настав-

лял уходящих так: «Не опасайтесь, что мы кажемся малыми и неучеными, но без опасений и попросту возвешайте покаяние. Бог, покривший мир, да вложит вам в душу уверенность, что в вас и через вас раздастся его голос».

Такое направление мыслей и чувств было характерно для большинства плебейских ересей средневековья и в Западной Европе, и на востоке ее. Ведущие их проповедники пользовались огромной популярностью в широких слоях обездоленных, так как выражали, по-видимому, общее их мироощущение. Церковь, однако, не могла упустить монополию в области веры и религиозного поведения, не могла разделить свой авторитет с кем бы то ни было, и уж меньше всего с «протестами». Как правило, ей удавалось привлечь на свою сторону определенную часть еретиков, они принимали более мягкие формы протеста, находили постепенно общий язык с официальной церковью и нередко, подобно францисканцам, превращались в один из ее орденов. Зато другая часть не соглашалась на уступки и компромиссы, и рубеж, отделявший ее от церкви, превращался в подлинную пропасть. Францисканцы проделали именно такую эволюцию. Сам Франциск до конца оставался верным сыном католической церкви и умел осуществлять свое учение в рамках, приемлемых для папы и кардиналов. После его смерти орден францисканцев сохранил многое из заповедей основателя, но и пожертвовал многим из его наследия — презрением к земным благам и той особой культурной атмосферой, которая окружала учителя, — восторженной открытостью красоте природы, нравственной чистотой и простотой человеческих отношений. Но едва ли не более тяжелой была цена, которую пришлось заплатить последователям Франциска, признавшим главным и, в сущности, единственным содержанием его учения прославление нищеты, а следовательно, добавляли они, ненависть к тем, кто накопил ценности, материальные или духовные, и требовавшим уничтожения последних «к вящей славе Господа». Под этими лозунгами, в частности, развернулось в начале XIV века в Северной Италии движение, которое возглавил некий Дольчино. Борьба принимала все более кровавые формы, ищейки церкви свирепствовали и злодействовали, еретики-дольчинианцы тоже не оставались в долгу, и костры инквизиции отражались в реках, красных от крови жертв бушующей толпы «нищенствующих во Христе».

Такого рода плебейский протест мог быть вполне понятным в свете требований социальной справедливости и потому мог обладать определенным положительным историческим содержанием. При последовательном проведении его в жизнь, однако, культура начинала восприниматься исключительно как «дело сытых», искусство — как легкомысленная «суета сует», и та и другое становились знаком греховного

отпадения от простоты веры. Движение принимало антикультурный характер, и, как во всех антикультурных движениях, в нем — независимо от чистоты помыслов инициаторов и многих участников — обнаруживались, а потом и реализовывались разрушительные потенции. Именно такую эволюцию проделало там же в Италии в 1490-е годы движение, возглавленное доминиканским монахом Джироламо Савонаролой (1452—1498). Пример этот тем более показателен, что сам Савонарола отнюдь не был мракобесом. Он писал стихи, ценил живопись, содействовал спасению библиотеки, содержавшей множество ценных рукописей. Во всем дальнейшем сказалась не столько его личность, сколько то отношение к культуре, которое он воплощал. Савонарола был убежден, что духовность — самое прекрасное, на что способен человек, но есть лишь один вид подлинной духовности — «пост, молитва, милостыня, духовные подвиги и т. п.». Все же другие проявления культуры и особенно искусства требуют специальных познаний вне религии, сопряжены с изучением философии, увлечением поэзией и материальной красотой, с привлечением и оплатой художников и архитекторов, следовательно, с духовной утонченностью, с роскошью и пышностью, непомерными тратами, а значит, с забвением простоты, скромности, бедности — словом, с гордыней и злом. Отсюда его требование к каждому христианину «постоянно стремиться к устранению всего того, что он находит несоответственным славе горячо им любимого Господа». Деятельность Савонаролы завершилась, в частности, тем, что во время карнавала 1497 г., а затем повторно и 1498-го под его руководством было устроено «сожжение сует». В огромном костре, разложенном на площади Синьории во Флоренции, сгорели произведения искусства, сочные «соблазнительными» (в том числе, по некоторым сведениям, одно из полотен Леонардо), кодексы с произведениями писателей Древних Греции и Рима и даже, как рассказывает свидетель событий, портрет некоего венецианского купца, пытавшегося спасти сжигаемые произведения и предложившего за них выкуп.

Проведенный обзор позволяет сделать несколько существенных выводов, как суммирующих то, что было сказано выше, так и намечающих то, что предстоит развить в дальнейшем.

1. Культура двуедина. Она представляет собой систему диалектических противоречий, производных от одного, центрального — от противоречия индивида и рода. В основе ее — непрестанное взаимодействие обобщающих тенденций и форм с тенденциями и формами, направленными на самовыражение индивида в его неповторимости. Эти тенденции нераздельны и неслиянны: нельзя выразить себя, не обращаясь к обществу и не пользуясь его языком, то есть, другими словами, не отвлекшись от себя и собственной неповторимости, как нельзя построить общество, которое

бы не состояло из индивидов, то есть не выражало бы себя через отдельных людей, и обращаясь к отдельному человеку, которое существовало бы только как целое вне образующих его личностей. Плоть культуры состоит из бесконечного многообразия и бесконечного движения конкретно-исторических проявлений этого противоречия. Открытая и разработанная великими физиками XVI—XVII веков система законов небесной механики не зависит от воли и желаний отдельного человека и представляет собой результат предельного обобщения человеческого опыта. Из этого обобщения родилось представление о том, что упорядоченная Вселенная, с ее небесными телами, движущимися по вечным, непреложным, логически постигаемым и, следовательно, разумным законам, не может не быть созданием разумной воли, то есть порождением и воплощением Бога. Бог же мог быть воспринят либо как для всех единая самая общая сущность (на чем всегда настаивала католическая церковь), либо, как в позднейшей протестантской идеологии, в виде сущности, переживаемой в душе каждого и лишь в ней реально и существующей. Все эти контroversы безусловно связаны между собой, безусловно движутся в противоположности объективно познанного и субъективно пережитого и столь же объективно образуют одно из содержаний культуры определенного общества в определенный период.

2. Культура существует в жизни и в истории, но им не тождественна. Она реализует себя в означенных выше противоречиях, длится, меняется и живет в них. В истории постоянно рождаются импульсы к преодолению этих противоречий силовым путем за счет уничтожения одного из полюсов. Такие импульсы бесконечно реализовывались и реализуются в истории, образуя значительную долю ее содержания, но культура здесь прекращается. Описанные выше противоречия в истолковании роли божественного начала в строении Вселенной и в духовной жизни человека, напряженные споры вокруг этих вопросов — факты культуры, но ни сожжение Джордано Бруно, ни Варфоломеевская ночь фактами культуры не являются, хотя они вполне очевидно представляют собой факты истории. Они имеют целью разрушить диалектически противоречивую структуру духовного бытия, прагматически, жизненно и материально утвердить одну цельную всеобщую и непротиворечивую истину и именно поэтому оказались вне культуры, ибо ее смысл не в разрушении жизненных противоречий и не в пассивном признании их, а в «снятии» противоречий жизни и истории в познании, в духе и слове. Культура выступает по отношению к исторической жизни как ее сущностная сублимация, то есть как величайшая ценность, залог духовной преемственности и тем самым — содержательной длительности в бесконечном развитии человечества.

3. Культура диалогична. Оглянемся на факты и обстоятельства, описанные выше. Идеальный образец — это не изготовленный ремесленником предмет, но он как бы моделирует последний и потому, принципиально отличаясь от него, в особой форме участвует в его изготовлении. Латинский язык противостоит национальным диалектам, но в каждом языке Европы огромный лексический массив восходит к латыни, а любой средневековый клирик, юрист или ученый жил в атмосфере реального двуязычия, пользуясь латынью в одних ситуациях и диалектом в других. Трикстер — антагонист, но и двойник культурного героя, он разоблачает богов, но не уничтожает их. Ересиархи враждуют с церковью, ибо считают, что последняя забыла и исказила христианское вероучение, которое и они, и она равно исповедуют. Культура не разрывает ткань диалога, а несет ее в себе. Диалог воплощает диалектику развития, диалектику, раскрытую в будущее и в этом смысле исторически положительную, — положительную как в объективном, философском и историческом смысле, так и в смысле субъективно-человеческом, нравственном. Первый состоит в том, что каждое из столкнувшихся начал представляет одну из возможных перспектив развития, тем самым — одну из сторон истины, и только в диалоге может совершиться переход к новому ее содержанию. Второй предполагает сознательное или подсознательное убеждение антагонистов в существовании объективной истины и в своей ответственности перед ней, что заставляет каждого в конечном счете слышать противника, участвовать в воссоздании диалектической истины целого и тем самым — в культуре.

4. Культура существует во времени и, тем самым, в развитии, в ходе которого разворачивается и видоизменяется все то же ее исходное противоречие. Не случайно в ходе этой лекции мы имели дело в основном с материалом архаических культур, античности и средневековья. В нем отразились в первоначальном и потому наиболее наглядном, четком виде конструктивные и в этом смысле постоянные антиномии культуры. Для понимания ее как живой, движущейся исторической материи, однако, необходимо представить себе, что с ними стало в ходе дальнейшего развития.

ДИАЛЕКТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Тридцать лет назад существовало свыше 250 определений культуры¹, и за истекшие годы число их, по-видимому, еще возросло². За внешним многообразием, однако, отчетливо обнаруживаются всего две смысловые доминанты. Одни определения варьируют традиционное понимание культуры как совокупности созданных человеком в ходе его истории материальных и духовных ценностей, прежде всего его достижений в области искусства, науки и просвещения. Другие тяготеют к более широкому пониманию культуры как совокупности исторически обусловленных форм отношения человека к природе, обществу и самому себе. Первая группа определений утверждает как основу культуры создаваемые человеком *обобщенные* отражения действительности в виде знаний о ней и о методах ее изменения, в виде научных теорий и художественных образов, рассматриваемых в их исторической преемственности. Во второй группе определений главное — стремление уловить и зафиксировать *непосредственно-жизненное* взаимодействие человека с действительностью, общественно-исторически детерминированное отражение форм и способов такого взаимодействия во внутреннем мире людей, в их поведении, отношениях друг к другу, повседневном быту. Значение подобной дифференциации двух образов культуры выходит далеко за рамки споров о научных определениях. В самом существовании этих образов и сложных отношениях между ними обнаруживаются некоторые коренные социокультурные процессы второй половины XX столетия, в которые стоит взглянуть. Начнем с рассмотрения некоторых из этих процессов в их простейших проявлениях.

I

(Предметы бытового обихода всегда обладали знаковым содержанием и потому характеризовали социокультурную принадлежность человека, ими пользовавшегося. Тога так же представляла комплекс духовных и социально-правовых характеристик римского гражданина, как зипун — мир и положение русского крестьянина XIX века. Такая связь между предметами повседневной жизни и культурной принадлежностью была малоизбирательной и внеиндивидуальной. Благодаря зипуну дводносельчанина характеризовались как крестьяне, но психологическое, человеческое своеотличие от другого ни один из них с помощью зипуна вы-

разить не мог. В последние десятилетия положение изменилось в корне. Комбинируя в произвольных сочетаниях берет, кепку или шляпу с гимнастеркой, пиджаком или свитером, с сапогами, кроссовками или мокасинами, импортные предметы одежды с отечественными, человек получил возможность выразить сколь угодно тонкие оттенки своего индивидуального культурного самоощущения и эмоционального отношения к действительности³. Состав и организация бытового интерьера, дизайн домашней звукотехники с успехом служат той же цели. Повседневная жизнь и ее инвентарь взяли на себя во второй половине XX века функцию эмоционального общественного самовыражения, которая так долго была монополией идеологии, слова, высокого искусства.

Эстетика костюма вот уже несколько десятилетий развивается в сторону преодоления противоположности бытового и официального. В предшествующую пору парадная, праздничная или деловая одежда принципиально отличалась от домашней. Надевая последнюю, человек «давал себе волю», надевая первую, отказывался от «воли» ради пусть стесняющего и неудобного, но импозантного внешнего вида, соответствовавшего официальным представлениям о приличном и красивом как противоположном повседневному. Литература XIX в. и частные письма людей этой эпохи пестрят жалобами на невозможность пойти в театр или к некоторым знакомым из-за отсутствия фрака. И. А. Бунин специально упоминал в своих мемуарах, очевидно, видя в этом совершенно индивидуальное отступление от общих нравов времени, что Чехов не знал деления одежды на домашнюю и выходную — «одет был всегда так, что хоть в незнакомый дом в гости»⁴. Сегодня основная масса населения — особенно мужчин — считает подлинно современной только многофункциональную одежду: свитеры, вельветовые, джинсовые или «вареные» брюки, кожаные (еще не так давно замшевые) куртки, спортивную обувь — и избегает всего напоминающего официальность, что еще два-три поколения назад считалось обязательным, — крахмальных воротничков, галстуков, однотонных костюмов и т. д.

Оппозиция «прикровенность — откровенность» характеризует тот же контраст между былой и современной системами социокультурных координат и ту же тенденцию в их соотношении. На протяжении очень долгого времени быт рассматривался как изнанка бытия, т. е. как неприметная и непривлекательная противоположность высоким формам человеческого самовыражения — общественным, государственно-политическим, художественным, светским. В Древнем Риме дом делился на атриумную, официально-парадную половину, где принимали клиентов, выставляли маски предков, держали сундук с семейными, а иногда и государственными документами, и перистильную — там играли дети, хозяйка отдавала распоряжения рабам и слугам, хозяин принимал близких дру-

зей. Этот принцип полностью сохранялся и в Новое время — сначала во дворцах, потом в особняках и, наконец, в распространенном в конце прошлого и начале нынешнего века типе квартир, — принцип, выражавшийся в том, что в главной анфиладе, окнами на улицу, располагались парадные комнаты и жила хозяйская чета, а подальше от глаз, во внутренней анфиладе, окнами во двор, либо на антресолях и в полуподвале, помещались дети с няньками и гувернантками, спали слуги. Архитектурная организация могла быть иной, принцип оставался неизменным, и если сейчас от него отказались, то вовсе не только из-за нехватки жилплощади, а прежде всего из-за изменившегося отношения к повседневности, из-за того, что отпала сама психологическая потребность в делении существования на открытую и закрытую сферы. Функциональная дифференциация жилого пространства строится на совершенно иной основе, предполагающей все то же определяющее для современной цивилизации взаимопроникновение общественно-деловой, художественно-культурной и повседневно-жизельской сфер: функциональное зонирование, «перетекание» одного помещения в другое без дверей, с помощью широких проемов и не доходящих до верха внутренних перегородок, использование кухни как места дружеских встреч и семейного общения, нередко включающего просмотр телефильмов и слушание концертов по радио или пластинок⁵.

С изживанием противоположности «прикровенность — откровенность» отчетливо связаны все проявления так называемой *сексуальной революции 1970-х гг.* — ослабление грани между официально оформленным браком и свободным сожительством, обсуждение в прессе и в произведениях искусства самых сокровенных сторон семейных отношений, немислимое в прежнюю пору по своей откровенности изображение обнаженных фигур и любовных сцен в театре и кино, мини-одежда, вообще выход эротической стихии в повседневную жизнь, за пределы той интимной сферы, в которой она пребывала при прежних поколениях.

Жизненная среда в не меньшей мере, чем само по себе художественное произведение, становится постепенно реальной формой существования искусства⁶. Единицей традиционного искусства является произведение — симфония, скульптура, картина, поэма, роман, драма и т. д., то есть продуманная и рассчитанная конструкция, именно в силу своей внутренней структурности противостоящая неупорядоченной стихии повседневного самовыражения. Преодоление хаоса неорганизованной эмпирической действительности, внесение в него строя и гармонии неоднократно рассматривалось как главное дело искусства⁷. В XX веке вообще и в послевоенные десятилетия в частности произведение, при сохранении им, разумеется, всей его традиционной роли, все чаще у-

рачивает автономию и либо само начинает жить как сгусток окружающей жизненной среды, либо раскрывается ей навстречу и впускает ее в себя, делает своим элементом. Процесс этот представлен особенно ясно, например, в столь популярной сегодня средовой архитектуре. Если на протяжении веков архитектор видел смысл своей деятельности в создании прекрасного сооружения, то ныне главная задача все чаще усматривается в создании не до конца организованной, текучей и изменчивой материально-пространственной среды обитания (или, точнее, пребывания), призванной породить не столько эстетическое наслаждение как таковое, сколько чувство удовлетворения от свободного и естественного включения человека в жизнь и историю⁸. Отдельное произведение архитектурного искусства если и воспринимается, то оценивается не по соответствию канону, а по ограниченности включения — но не в ансамбль, а в жизненную среду.

На молодежных рок-концертах 1960—1970-х годов, так же как в средовой архитектуре, источником эмоционально-эстетического наслаждения являлось переживание среды не в меньшей степени, чем переживание произведения. Вернее, произведение здесь неотделимо от поведения воспринимающих, искусство от жизни. В очень многих случаях публика свободно перемещается во время исполнения по залу, где почти нет сидений; люди стоят, ходят, сидят на полу, и эта раскованность индуцирует особую эмоцию, в которой переживание музыкального произведения неотделимо от радости общения, от чувства социокультурной и возрастной солидарности. Уже в 1960-х годах, писал один из исследователей рок-культуры, «молодежь больше не шла слушать музыку; она шла принять участие, в некотором массовом переживании — в ритуале юности»⁹. Тот же принцип — раскрытие смысла художественного произведения через среду, которая его окутывает, или материально, или актуализуясь в воспринимающем сознании, — обнаруживается в основе все шире распространяющейся сегодня многофигурной сюжетной и как бы «рассказывающей» скульптуры (Д. Митлянского, например), многих видов конкретного искусства, в эстетике хепенинга, в прямом вторжении документа или других «кусков жизни» в ткань художественного произведения.

Общение с искусством в прошлом веке и в начале нынешнего в городах происходило, как правило, в специализированных учреждениях — картинных галереях, музеях, театрах, консерваториях, концертных залах. Такие формы, как домашнее музицирование и домашние любительские спектакли, были привилегией тонкого слоя интеллигенции. Для послевоенной эры, при сохранении, развитии и распространении специализированных учреждений традиционного типа, характерно неспециализированное, растворенное в повседневной жизни об-

щение с искусством, осуществляемое благодаря телевидению, радио, другим видам домашней звуко- и видеотехники, репродукциям и слайдам. Одним из следствий не-институционализованного общения с искусством является рост массовых и непрофессиональных его форм — самодеятельных вокально-инструментальных ансамблей и групп, авторской песни и песенных клубов, выставок и выставок-продаж произведений художников с неудостоверенной профессиональной квалификацией. В определенном смысле сюда же примыкает театральное-студийное движение. Широкое репродуцирование произведений живописи перестало быть монополией издательства и содержанием только дорогих альбомов. В отдельные периоды (в конце 1960-х — начале 1970-х годов, например) такие произведения широко воспроизводились на предметах бытового обихода — майках, рубашках или куртках, даже на хозяйственных сумках.

Круг потребителей искусства вообще и непрофессионального искусства в частности беспримерно расширился. Первый концерт П. И. Чайковского в США в апреле 1891 г. происходил в Карнеги-холл в Нью-Йорке, где его слушали находившиеся в зале немногим более двух тысяч человек; первое в США выступление рок-группы «Битлз», происходившее в том же зале в феврале 1964 г., смотрели и слушали, благодаря телевидению, 73 миллиона¹⁰. В последнее время известны концерты, которые по спутниковой связи становятся доступны почти двум миллиардам — половине населения Земли. Непрофессиональное искусство, массовые зрелища, эстрада при этом резко повысили свой престижный статус, стали успешно конкурировать по популярности с элитарным искусством и превзошли его. Примеры здесь вряд ли стоит приводить — они известны каждому из собственного опыта, из бесчисленных газетных и журнальных публикаций. Можно, впрочем, напомнить о высшем ордене Британской империи, которым были награждены члены той же рок-группы «Битлз» (никогда и нигде музыке не учившиеся и так и не освоившие нотное письмо), или о московских гастролях начинавшего Ива Монтана, проходивших в переполненных Лужниках в присутствии членов дипкорпуса и звезд артистического мира.

Не-институциональные формы распространения знаний также приняли в послевоенном мире масштаб и характер, более ранним историческим периодам неизвестный. Чтобы стать образованным, человек в прошлом веке должен был пройти систематический курс среднего учебного заведения лицейско-гимназического типа и университета. Существовали ясная черта и ясные критерии, отделявшие образованных от необразованных, культурных от некультурных. «Для чего нужна буква "ять"?» — спросил, говорят, однажды Николай I Уварова. — «А для того, В. в., — отвечал министр просвещения, — чтобы отличать

грамотных от неграмотных». Если это и анекдот, то весьма характерный. Послевоенная действительность впервые на таком огромном материале доказала непроизводительность любого вида узкоспециализированной деятельности, лишенной широкой культурно-гуманитарной основы. На преодоление разрыва между ними были направлены школьные реформы 1950—1960-х гг., затронувшие большинство стран Европы; о путях достижения той же цели шла речь на одной из последних Пагуошских конференций; тот же процесс породил в самое последнее время повсеместное введение курса истории мировой и отечественной культуры в вузах России; он же обусловил расширение эстетического образования в производственно-заводском ученичестве.

Дело, однако, не в этих, хотя и весьма показательных, изменениях в системе образования самих по себе. Общий тираж научно-популярных журналов перевалил только в нашей стране за 10 миллионов экземпляров, а аудитория образовательных передач радио и телевидения достигла многих миллионов человек. Научные сессии, доклады, читательские конференции, лекции, проводимые музеями и библиотеками, читают ныне самые известные ученые и собирают небывало обширные аудитории, состоящие из людей разного уровня и разных профессий. Примечательно, что на таких встречах из зала нередко поступают записки, обнаруживающие начитанность слушателей в весьма специальной литературе по проблемам теории и истории культуры и искусства. За рубежом сходную роль играют летние школы и университеты особого типа, рассчитанные больше на пропаганду знаний, чем на подготовку специалистов. Насыщенность общества знаниями, самостоятельно почерпнутыми из самых разных источников, проявилась особенно ярко в массовом интересе к истории своей страны, охватившем в последние годы большинство государств и породившем бесчисленные музеи на общественных началах и движения по охране памятников. Античные амфитеатры ожили после почти двух тысяч лет безмолвия — в них проводятся театральные фестивали, исполняются древние трагедии и современные пьесы. Все эти факты, столь характерные для послевоенной реальности, по крайней мере в Европе и Америке, стали одновременно и выражением, и стимулом определенных общественных процессов, знаменуя насыщение не-институционализированным, как бы «разлитым» знанием всей жизненной среды.

II

Что перед нами — набор случайных фактов или характеристика эпохи? Есть по крайней мере два обстоятельства, заставляющих думать, что верно последнее.

Внимание современной исторической (в самом широком смысле слова) науки в растущей мере привлекают как раз те стороны общественно-исторической жизни, которые связаны с явлениями, охарактеризованными выше: семиотика вещей и повседневности, восприятие характерной для той или иной эпохи картины мира обыденным сознанием, внеправовые и внеэкономические регуляторы общественного поведения — архетипы массового сознания и этикет, престиж и мода, реклама и имидж, такие аспекты художественной жизни, как дизайн, организация и культурный смысл материально-пространственной среды и т. д.¹¹. Все они еще несколько десятилетий назад либо вообще оставались вне научно-исторического рассмотрения, либо изучались несравненно меньше.

Но ведь каждая эпоха открывает в прошлом прежде всего то, что резонирует в тон с ее общественным и культурным опытом и потому было скрыто от прежних поколений — у них был другой опыт, и они задавали прошлому другие вопросы. Соответственно, если, как все чаще говорят, одна из горячих точек сегодняшней исторической науки связана с социально-психологическим прочтением исторического процесса, если традиционное понимание культуры как совокупности достижений в области искусства, науки и просвещения все чаще уступает место более широким определениям, вводящим в понятие культуры обыденное сознание, повседневность и быт, технические формы цивилизации, если для изучения культуры в таком широком ее виде возникает и растет фактически новая научная дисциплина — культурология, то мы, по-видимому, вправе констатировать и на аналитическом уровне положение, которое задано общественной интуицией: сближение и контрастное взаимодействие традиционных, «высоких», над- и внебытовых форм культуры и обиходной жизни потому привлекает столь широкий интерес и порождает особенно быстро развивающиеся научные направления, что такое их сближение и контрастное взаимодействие воплощают одну из коренных, глубинных тенденций цивилизации и массового сознания второй половины XX столетия.

Второе обстоятельство, убеждающее в том, что перечисленные выше явления культурной действительности второй половины XX века обладают определенным единством, состоит в следующем. Все они в той или иной форме и степени основаны на нескольких общих принципах: приобретаемости, тиражируемости, связи с техникой, создании и (или) потреблении коллективом. Общность этих принципов, во-первых, подтверждает мысль о том, что перед нами не ряд разнородных фактов, а определенная система; во-вторых, ставит эту систему в особое положение по отношению к дихотомии «культура — цивилизация». Связь приобретаемости, тиражируемости, техницизма и массовости со

сферой цивилизации вполне очевидна, столь же очевидно, однако, что связь эта далека от тождества. Многие стороны цивилизации, такие, как совершенствование производства средств производства, промышленная экспансия, сфера управления, остаются за пределами слоя существования, описанного выше. Цивилизация в нем, другими словами, представлена не во всем объеме этого понятия, а лишь в аспекте повседневности. Точно так же меняется в анализируемой системе и понятие культуры. Вряд ли может вызвать сомнение, что перечисленные в начале настоящей статьи формы жизни обладают культурным смыслом. Использование материальной среды для выражения духовного самоощущения личности и масс, насыщение жизненного пространства знаниями и искусством, распространение эстетических переживаний и научной информации среди огромных масс населения — все это, бесспорно, факты культуры, но культуры, которая именно в силу своей тиражируемости и приобретаемости, соотносительности с техникой и ориентации на коллективное — групповое или массовое — переживание отлична от высокой культуры, воплощенной в великих созданиях искусства и науки прошлого, неотделимой от тех глубоко личных озарений, которыми ознаменовано рождение этих созданий и их восприятие. Перечисленные явления современной действительности объединяются своей принадлежностью к культуре, растворенной в повседневности, и внеположенностью традиционной Культуры «с большой буквы». В этих явлениях дихотомия культуры и цивилизации, с одной стороны, как бы нейтрализуется, слагаемые ее доходят до неразличения, до тождества, а с другой — та же дихотомия приобретает форму резкой антиномии культурной традиции и повседневности.

Подтверждением сказанному являются многие выдающиеся произведения искусства послевоенной эры, отражающие характерные для нее мироощущение и проблемы. Остановимся кратко на двух. Фильм А. Тарковского «Солярис» (1973) строится на отношениях между, с одной стороны, (культурой, воплощенной в науке (техническое совершенство космической станции), искусстве (сокровища литературы, живописи, скульптуры, заполняющие библиотеку станции), традиции (весь эпизод с Гибаряном), и с другой стороны — потенциями жизненного развития, воплощенными в Океане, который непрерывно создает новых и новых как бы людей — пока еще искусственных и несовершенных, но постепенно совершенствующихся, а главное — рождающихся из потребности компенсировать провалы в совести носителей культуры. Напряженный конфликт обоих начал находит себе разрешение в финале фильма, где Океан, спокойно и благодарно приняв энцефалограмму Кельвина, одного из ученых, перестает преследовать их своими порождениями, а исполненный духа традиции и культуры

дом Кельвина, на пороге которого герой преклоняет колена перед отцом и застывает в иероглифической позе рембрандтовского Блудного сына, оказывается всего лишь островком в Океане, где катятся волны пока еще бесформенной загадочной будущей жизни.

Тот же конфликт, но очерченный гораздо жестче и не находящий себе разрешения, а кончающийся полной катастрофой и всеуничтожающим пожаром, лежит в основе исторического романа У. Эко «Имя розы» (1980), который не случайно завоевал широкую международную популярность и на несколько лет стал мировым бестселлером. Место действия романа — монастырь, время действия — XIV век, но критики и читатели единодушны в том, что отразившиеся здесь проблемы принадлежат не столько прошлому, сколько самой жгучей современности¹². Одна из этих проблем — проблема мертвой культуры. Сосредоточенная в монастырской библиотеке, вобравшая в себя всю мудрость Древнего мира, она навсегда спрятана в пыльных кодексах, охраняемых слепым библиотекарем и не выдаваемых почти никому: «эта библиотека возникла, чтобы спасать заключенные в ней книги, но теперь она существует лишь для того, чтобы их хранить; именно поэтому она стала очагом греха»¹³. Если культура в романе мертва, то жизнь, ей противостоящая, воплощенная в вечно голодных крестьянах деревни, лежащей под монастырским холмом, в погромном разгуле еретиков-дольчианинцев, нища, кровава и разрушительна. Разрыв культуры и жизни для Эко универсален, и попытки героя произведения найти пути их примирения не разрешаются ничем, кроме пронизывающей книгу универсальной иронии. Можно назвать еще ряд глубоких, важных и широко популярных произведений искусства, в специфической художественно обобщенной форме варьирующих ту же тему, — фильм Ф. Феллини «Рим» (1972), роман М. Фриша «Homo faber» (1957) или М. Юрсенар «Философский камень» (1968) и др. Проблема взаимоотношений традиционной, высокой культуры и низовой, текущей жизни — жизни с растворенными в ней своими особыми, ею модифицированными культурными смыслами — остается кардинальной проблемой эпохи, которая, по словам одного из первых исследователей этого процесса, «оказывает безграничное влияние как на теоретическую мысль, так и на характерное для нашего времени мироощущение»; факт высокой духовной культуры ныне «выходит из своей скорлупы», «утрачивает присущую ему ауру» и «растворяется в массовом восприятии»¹⁴. На глазах одного-двух поколений рядом с Культурой «с большой буквы» создалось *особое культурное состояние, альтернативное по отношению к традиционному*. Сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята, по-видимому, лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни.

Откуда и когда возник этот альтернативный компонент культуры? Какова его генеалогия?

Если на относительно ранних стадиях общественного развития человек постоянно «выступает несамостоятельным, принадлежащим к более обширному целому»¹⁵, как бы растворен в нем, и культура общества поэтому удовлетворяет запросы личности, то по мере неуклонного усложнения общественных структур целостные формы национально-государственного бытия обособляются от существования и прямых интересов каждого, замыкаются в самостоятельную сферу, в результате чего и традиционная культура более или менее официализируется господствующими социальными слоями и властью, приобретает наджизненный, официально-императивный характер, вызывая все более страстную критику во имя возвращения культуре ее изначального смысла и подлинно человеческой духовности. Именно этот процесс, составляющий один из внутренних импульсов движения культуры вообще, в обостренном виде выступает, например, в раннехристианской критике античной культуры и еретической — прежде всего францисканской — критике ортодоксальной культуры католического средневековья. К философскому самосознанию эта коллизия, как известно, приходит в XIX веке, когда романтики и Кьеркегор, в какой-то мере поздний Шеллинг, а вслед за ними многие мыслители и писатели в противовес ширящейся конформистской культуре гимназий, чиновников и профессоров, все более окостеневавшей в своей ортодоксальной правильности, все более мертвевшей и абстрактной, выдвинули понятие Жизни как философской категории и реальной ценности, выражавшей непосредственные духовные стремления и запросы людей. На протяжении первого столетия своего существования открытая таким образом «Жизнь» выступала в философских построениях и художественной практике чаще всего как величина умозрительная, скорее как призыв и заклинание, лозунг и требование, нежели как подлинное содержание¹⁶. Воплощением ее была противостоящая филистерству и прозе окружающей действительности одинокая художественная натура, как у романтиков, а потом, например, у Гамсуна; «проклятые поэты», искавшие спасения от благонамеренной буржуазной скуки кто в парижских кабачках, кто на далеких островах Тхого океана; буйный носитель жизненной силы, которого Ницше придумал у себя в кабинете и от которого в ужасе отпрянул, столкнувшись с ним в действительности; живописно-экзотические варианты этого «носителя», которыми Джек Лондон населил Аляску, а Киплинг — страны «на восток от Суэца»; в парадоксальном родстве с этими странными персонажами оказывался и патриархальный русский крестьянин, которого Толстой и Достоевский, а вслед за ними Рильке и Барлах, бесконечно и не слишком считаясь с реальным состоянием русской деревни и эмпирическим жизненным опытом, «доводи-

ли» до нужного им идеала, воплощавшего «народ» в отличие от «публики». Сама чистота «жизни», воплощенной в таких людях и образах, была возможна потому, что рассматривалась эта «жизнь» вне конкретных реальных условий, вне настоящей повседневности, вне быта, лишь как принцип и тезис, как Жизнь «с большой буквы». Не случайно Ницше в «Сумерках божков» посвятил гневный пассаж вещам и материально-бытовому окружению, которые составляли в его глазах стихию ненавистного ему современного филистера¹⁷. Вся эта идеализация была важным слагаемым эпохи, могла порождать значительные художественные достижения, поскольку в конечном счете отражала реальные исторические тенденции, но оставалась в своей умозрительности этим тенденциям далеко не адекватной.

Культурный переворот, наступивший после второй мировой войны, состоял, в частности, в том, что обнаруженная мыслителями XIX века «Жизнь» перестала быть императивом и тезисом и воплотилась в материальной, осязаемой технико-экономической и политико-демографической реальности, в практическом повседневном существовании миллионов людей из плоти и крови. Безграничные технические возможности послевоенного мира, его способность репродуцировать и популяризировать искусство, создавать непрофессиональные и в то же время художественно значительные его формы, насыщать культурой среду обитания убеждали, казалось, в том, что в конкретной действительной повседневности заложено сильнейшее тяготение к своеобразному особому культурному состоянию, таящему в себе огромные резервы самовыражения каждого на простом языке простых вещей, резервы втягивания в свою орбиту всех, кто открыт элементарным и очевидным их духовным смыслам. Возникло впечатление, что тут-то и снималось наконец противоречие экзистенции и макроистории, переживания и знания, злости дня и традиции, личной свободы и общественной ответственности— словом, противоречие между обоими главными действующими лицами европейской философской драмы прошлого столетия — Жизни и Культуры, что это противоречие растворялось в обновленной культуре — культуре «с маленькой буквы», т. е. человеческой и демократичной.

Во всех странах, принимавших участие во второй мировой войне, первые годы после установления мира и демобилизации отмечены небывало высокой рождаемостью. Происшедший «демографический взрыв» привел к тому, что на рубеже 1950—1960-х годов необычно большая часть общества оказалась состоящей из подростков и молодежи тринадцати—девятнадцати лет. Множество обстоятельств способствовало превращению их в самостоятельную общественную, духовную и даже материальную силу. Их объединяло разочарование в организованно-коллективистских ценностях довоенной эры, в соответствующих им нравственных

постулатах, в возвышенных — а подчас и напыщенных — словесно-идеологических формах их выражения, объединяло стремление выразить свое разочарование и свой протест на принципиально новом языке, без скомпрометировавших себя штампов — на языке бытового поведения, вкусов, вещей, способов организации досуга и материально-пространственной среды. Фирмы быстро осознали, какой огромный рынок сбыта представляла собой эта масса, и стали всячески расширять производство и сбыт жадно потребляемых ею специфических товаров¹⁸. Умелое манипулирование рекламой, расширение экспортно-импортных связей и международная мода довершили остальное. Цивилизация на глазах стала приобретать новый облик.

Молодежный демографический взрыв 1950-х годов, однако, был всего-навсего взрывом-детонатором, обнаружившим несравненно более широкие и глубокие общественные процессы. Превращение молодежного рынка в самостоятельный социокультурный феномен стало возможным во многом благодаря открытию синтетических материалов, создавших дешевый, легко сменяемый бытовой инвентарь, способный взять на себя функцию передачи с помощью заложенных в нем знаковых смыслов самых изменчивых и тонких культурных и общественных умонастроений. И химия полимеров, и создание столь же существенной для складывавшейся культурной среды звукотехники неизвестного ранее типа, совершенства и портативности были, в свою очередь, частными проявлениями общего подъема производительных сил в ходе послевоенного восстановления народного хозяйства. Впервые за свою историю Европа стала *более* или менее универсально сытой, что породило новое отношение к труду — он оставался, разумеется, необходимым, но для значительных масс населения (в том числе и для части молодежи) перестал быть принудительно неизбежным и постоянным. Хозяйственные изменения неотделимы от политических — в 1960-х годах в большинстве стран Европы к власти пришли социал-демократические правительства, проводившие ряд более или менее прогрессивных реформ (прежде всего в области социального обеспечения и народного образования), — и от изменений в области так сказать, культурной демографии. Описанные процессы привели прежде в таких масштабах неизвестному усилению вертикальной социальной подвижности, а распад колониальной системы — к наводнению стран старой европейской культуры выходцами из бывших колоний, от части усваивавших эту культуру, отчасти питавших силы протеста против нее, отчасти налагавших на нее новый специфический отпечаток. К этому надо добавить невиданное распространение всех иных видов миграций — туризма, импорта рабочей силы, интернационализации студенчества, и мы сможем представить себе ту атмосферу, в которой зарождались и складывались формы существования, отношения между культурой

и повседневностью, описанные в первой части этого очерка. Социологам, однако, давно известно, что если молодежь определяла генезис этих процессов, то она давно уже не составляет их движущую силу. Сегодня произошло размывание этого понятия, и речь идет скорее о социальной, нежели о возрастной категории. Перед нами не просто возрастное, социокультурное явление, а одна из характеристик цивилизации XX столетия.

III

Как соотносился изначально такой массовый модус общественного бытия с традиционной Культурой «с большой буквы»? Первый ответ состоял в том, что он был, бесспорно, связан с этой культурой, образовывал этап и разновидность ее развития. Вынесем за скобки все то, что было сказано выше о генезисе альтернативного культурного состояния и что прямо указывает на такую связь: облегчение доступа к культурным ценностям самым широким слоям населения; проникновение культурных ценностей в повседневный жизненный обиход; противостояние тоталитаристским и милитаристским жизненным программам. Помимо всех этих общих признаков, знаковая выразительность бытовых вещей и среды представляет собой особый язык — язык культуры: не только потому, что здесь находит себе выражение в материальных формах духовное содержание, но и потому еще, что текст на этом языке читается лишь на основе культурно-исторических ассоциаций. Одно из господствующих сейчас в архитектуре направлений — так называемый постмодерн — строится на свободном сочетании элементов, заимствованных из архитектурных сооружений разных эпох и стилей, причем эстетический эффект извлекается именно из того, что каждый такой элемент историко-культурно узнаваем, и тем более остро выглядит их парадоксальная, нарушающая всякую историческую логику группировка. Весь ретро-стиль и все то, что на жаргоне любителей броских импортных, не лучшего вкуса носильных вещей называется «фирма», работают в той мере, в какой каждая вещь источает социокультурную ауру, внятную окружающим. Язык альтернативной цивилизации состоит из символов культуры и истории.

Свидетельством своеобразного синтеза традиционной культуры и альтернативных ей процессов являются не только разобранные выше характерные черты послевоенного быта в целом, но и многие более частные явления той же эпохи 1950—1960-х годов: музейный бум, вызванный не столько старшим поколением, сколько молодежью той поры; слияние туризма с паломничеством к «святым местам» истории и культуры — с этой точки зрения заслуживает внимания тяготение первых хиппи разбивать свои кочевья в местах, окруженных особенно

плотными и значительными историко-культурными ассоциациями: на Трафальгар-сквер в Лондоне, на площади Испании в Риме, у ансамбля Дубровник в Югославии: бесчисленные имена деятелей культуры всех времен и народов и цитаты из их произведений, которыми покрылись в майские дни 1968 г. стены Сорбонны, Нантерра, Венсенна¹⁹; старорусская культовая символика, после многолетнего запрета заполонившая полотна бородатых художников в джинсах на молодежных выставках в Москве; широкая поддержка, которую в самых разных странах получали молодежные движения со стороны общественных групп иного возраста и иных культурных традиций; распространение в авангардистской музыке коллажа, рассчитанного на то, что аудитория, слушая ультрасовременное произведение, мгновенно узнает введенные в него цитаты из сочинений, подчас весьма изысканных и редких, старых композиторов²⁰; произведения искусства, где синтез традиционной и альтернативной культур либо заложен объективно в самой ткани, как в песнях Б. Окуджавы, либо составляет предмет художественного изображения, как у Л. Висконти или А. Тарковского.

Наконец, альтернативная сфера породила за послевоенные годы и немалое количество произведений, которые сами по себе, по своей художественной значительности составляют звенья единой преемственной цепи культуры. Вряд ли найдется сегодня человек, чуткий к своему времени и искусству — если только он движим непосредственной художественной интуицией, а не априорными идеологическими установками или реакциями отталкивания подкоркового происхождения, — который не ощутил бы на себе воздействия музыкального совершенства некоторых рок-произведений (как «Оркестр "Клуба одиноких сердец сержанта Пеппера"», например), пластического — некоторых форм современного дизайна (вроде пишущих машинок Оливетти или посуды Сарпаневы), современного монументального искусства (мозаик Л. Полищука и С. Щербининой) или литературных, как в некоторых (ранних) романах Ф. Саган.

Таков первый ответ на поставленный вопрос. Послевоенная культура воспринималась в первый период своего существования с полными объективными основаниями как амальгама традиционных, «высоких», и непрофессионально-массовых, повседневно-бытовых форм, как своего рода коррекция первых вторыми.

IV

Сложившись в описанном выше виде во второй половине 1950-х годов, альтернативное культурное состояние с самого начала представляло как явление в высшей степени неоднозначное. Развитие его во

времени чем дальше, тем больше опровергало найденные было и казавшиеся поначалу столь заманчивыми решения основных противоречий, характеризовавших отношения культуры и жизни, — противоречий между традицией и обновлением, между индивидом и обществом, между повседневностью как формой культуры и повседневностью как ее противоположностью.

В основе альтернативного культурного состояния лежит понятие неотчужденной духовности — повседневности, воспринятой как ценность. Соответственно, традиционная культура, оперирующая обобщенными художественными образами и научными идеями и потому всегда возвышающаяся над эмпирической действительностью, с самого начала рисковала быть воспринятой в системе альтернативной культуры как противоположность непосредственно данному повседневно-реальному существованию каждого, следовательно, как часть отчужденной действительности, и в частности того общественного состояния, которое особенно интенсивно, особенно критически переживалось послевоенной Европой и которое обозначается английским, но давно уже ставшим международным словом *истеблишмент*. Понятие это носит для всего разбираемого круга явлений фундаментальный характер: альтернативное культурное состояние, по сути дела, существует лишь через свою противоположность *истеблишменту*. *Истеблишмент* не столько понятие и, уж во всяком случае, не термин, сколько эмоционально окрашенное представление о социальной среде, в котором слиты воедино жесткая государственность, послушная вписанность граждан в существующий порядок, «правильный», определяемый школьными программами образ национальной истории и культурной традиции, официальный патриотизм и государственно регламентируемая идеология, респектабельность как критерий человеческой ценности, этика преуспевания и бодрой деловой энергии, умение жить, «как все, так и я» и «все нормально».

В сущности, экспрессивное, оценочное по своему характеру понятие *истеблишмента* в устах людей альтернативной культуры продолжает древнее представление об общественной действительности как о сфере низменного практицизма, потому бездуховной, исполненной постоянных нарушений нравственных заповедей и, следовательно, греховной. Но на протяжении долгих столетий, от раннего манихейства до позднего романтизма, альтернативой этому греховному, нечистому практицизму были либо уход от общества, либо его переустройство на более чистых, духовных и нравственных началах. Когда же во второй половине XX века в виде альтернативы выступили те формы общественного поведения, о которых у нас до сих пор шла речь, обе эти перспективы отпали. Как могло описанное выше альтернативное куль-

турное состояние предполагать реальный практический уход от общества, если все оно целиком строится на его технических достижениях, на его цивилизации, на им созданном и им обеспечиваемом высоком уровне жизни? И как могло оно внутренне и подлинно принять за смысл своего существования планомерное, целенаправленное переустройство общества, если оно все целиком строится на недоверии к организованному коллективному действию и идеологическим программам? Если содержанием альтернативы становится повседневное существование, то она начинает говорить на том же языке, что и отрицаемый ею мир практицизма. Первые христиане могли отрицать «истеблишмент» Римской империи, поскольку он реализовался в сборе налогов, военных мобилизациях, действиях префектов, располагался над повседневной трудовой реальностью «малых сил», давил и топтал ее. Кьеркегор или Толстой могли отрицать «истеблишмент» своего времени — мир «чистой публики», приличий и условных ценностей — «плодов просвещения», не имеющий ничего общего с реальной, глубинной повседневной жизнью народа. Во второй половине XX века истеблишмент заговорил на языке повседневности, пронизанной техническими достижениями, интернационализованной, расцветенной знаковыми смыслами всего и вся, на языке цивилизации, которая уже так плохо стала отделима от культуры. И лишь тот же самый язык знает и альтернатива истеблишменту — альтернатива, сама целиком растворенная в цивилизации, амальгамировавшая культуру. Истеблишмент в этих условиях в несравненно большей мере, чем раньше, вбирает в себя повседневную жизнь, пропитывается ею, и альтернатива ему в той мере, в какой она говорит на его же языке, отрицая его, превращается в отрицание собственного содержания. Приравнивание общества к истеблишменту незаметно, мало-помалу, но неизбежно приводило людей альтернативной культуры либо, если они оставались верны своим началам, к выпадению из общества, а в тенденции и из жизни, либо, если они хотели участвовать в жизни и действовать в ее пределах, в ее материале, — к возвращению в отрицаемую действительность.

Наиболее пронизательные увидели эту сторону дела очень рано. В рассказе Г. Грина «Прогулка за город» (1956) героиня-подросток бежит от мещанского, погруженного в материальные заботы существования своего отца-клерка в мир «альтернативной» молодежи, но наутро возвращается в дом, скудный уют которого создан трудом — постоянным, тихим и упорным трудом ее неприметного, растворенного в истеблишменте отца, ибо там, в мире отрицания, она не нашла ничего, кроме распада и смерти. В 1968 г. появился роман Ф. Саган «Страж сердца»; ценности альтернативной культуры и альтернативной

жизненной позиции, столь ярко и эпатажно представленные предшествующим творчеством писательницы, здесь как бы диссоциируются, обреченные колебаться между бегством от «нормального» существования и растворением в нем, между терроризмом и конформизмом, равно чуждыми героине, но внутреннюю потенциальную связь с которыми она несет в себе.

Сорбонские события 1968 г. начинались под лозунгами²¹, полно и точно выражавшими исходные принципы альтернативного мироощущения: «Жить сегодня»; «Творчество. Непосредственность. Жизнь». Альтернативное мироощущение порождало альтернативное понимание культуры: «Может быть, она и не прекрасна, но как же она очаровательна — жизнь, жизнь, а не наследие»; «Забудьте все, что вы выучили. Начинать с мечты»; «Да здравствует массовое творчество, «нет» буржуазному бескультурию»; «Искусства не существует, искусство — это вы». Отсюда рождается ненависть к истеблишменту во всей совокупности его проявлений: «Все вы в конце концов сдохнете от комфорта»; «Товары — мы их сожжем»; «Свобода — благо, которым нам не дали воспользоваться с помощью законов, правил, предрассудков, невежества и т. д.»; «Плевал я на границы и на всех привилегированных»; «У государства долгая история, залитая кровью». Через двадцать лет главный пропагандист этих лозунгов и кумир Сорбонны тех майских дней Даниель Кон-Бендит был владельцем книжного магазина в ФРГ и объяснял в интервью журналистам, почему не стал террористом, если многие люди во Франции и особенно в ФРГ, начинавшие, как он, ими стали²².

Факты такого рода могут варьироваться до бесконечности — процесс был универсален. Если нужен еще один пример, это подтверждающий, можно назвать фильм М. Формана «Взлет» (1971) — рассказ о девочке-подростке, ушедшей, подобно героине рассказа Грина, из семьи в анархистски-хиппианскую среду и в конце концов тоже вернувшейся домой, но ведя за собой найденного в этой среде жениха. Первое его свидание с родителями девочки, заурядными мелкими дельцами, — ключевая сцена фильма. Жених — антипод родителей, шокирующий их всем, — он нелепо и вызывающе одет, чуть ли не босой, объясняется невнятными звуками, которые перемежаются сленговыми словечками; главное его занятие — сочинение рок-песен. Через полчаса разговора выясняется, однако, что песни очень выгодно продаются и что жених прекрасно умеет это делать. Не связанное с традиционными устойчивыми идейными и художественными ценностями и отмечающее их как монополию ненавистного истеблишмента альтернативное сопротивление ему оказывается с ним соотносенным, ибо внутреннее безразличие к этим ценностям, как хорошо показано в фильме,

пронизывает также мироощущение и поведение людей, принадлежащих тому же истеблишменту. В лишенном глубины и тяжести поверхностном мире сиюминутных, легко и непрестанно сменяемых знаковых манифестаций противостояние становится внешней формой — имиджем.

В характеристике альтернативного культурного состояния имидж — одно из ключевых понятий, которое связано с фундаментальным свойством этого состояния — семиотическим отчуждением. Как мы неоднократно убеждались, в культуре 1950—1970-х годов ищут и находят себе выражение потребность освободиться от принудительно коллективистских императивов довоенной эры, обострившееся чувство человеческой независимости, индивидуальности. Мы видели также, что индивидуальность такого рода чурается словесно-идеологических форм самовыражения как слишком общих, отчужденных и скомпрометированных, предпочитая им знаковый язык повседневно-бытовой среды, прямо и непосредственно продолжающей человека. Как всякий язык, он характеризуется соприсутствием экспрессии и коммуникации, субъективно пережитого импульса к самовыражению и объективного, общественно опосредованного осмысления выраженного содержания; изреченная мысль внятна окружающим и тем самым делает мое чувство, содержание, мной в нее вложенное, принадлежащим уже не только мне, но и им. Этот естественный механизм всякого языкового общения приобретает неожиданный смысл там, где средством самовыражения становится знаковая семантика материально-пространственной повседневно-бытовой среды.

Среда эта состоит из вещей, изготавливаемых, производимых на рынок, неограниченно тиражируемых. Мой выбор индивидуален, но сами вещи индивидуальности лишены, могут быть куплены или изготовлены каждым независимо от того, пережил ли другой человек то содержание, ради которого я впервые подобрал и приобрел эти вещи. Призванные выразить личный вкус и тем самым личное мироощущение, они начинают использоваться и распространяться независимо от меня, их для себя избравшего, по законам моды, в которой по самой ее природе все личное изначально опосредовано безличным и становится безличным уже в момент возникновения. Молодежное-рок-движение в Англии конца 1950-х — начала 1960-х годов родилось из чувства альтернативности, из стремления быть самими собой и не раствориться в истеблишменте: «Люди нам объясняли, что надо слиться и раствориться, но мы никогда им не верили»; «Дело становится совсем скверно, когда вы нормально развиваетесь, а они начинают загонять вас в члены общества»²³. Одной из форм выражения этого умонастроения были обращающая на себя внимание «альтернативная» одежда:

«Ходить в вызывающей одежде (flash clothes) или, если нет денег, просто немного отличаться от других было частью нашего бунтарства»²⁴. Ту же роль призвана была играть необычная прическа; музыка битлзов объясняла, по уверению газеты «Геральд трибюн» (12 февраля 1964 г.), их популярность на 5%, реклама — на 75% и прическа — на 20%. Подражать музыке трудно, подражать манерам, костюму или прическе легко, они и распространились стремительно, размножая имидж битлов по странам и континентам, став одним из элементов той «многолетней шелухи»²⁵, которая покрыла их облик, сделала его невыносимым для них самих и от которой они стали убегать кто в индийскую философию, кто в уединенную семейную жизнь.

Подобная эволюция — удел отнюдь не только одних эстрадных звезд. Потребность во внутреннем уединении и предпочтении музыки в качестве духовной пищи словесно-идеологическим формам привели примерно в те же годы к созданию портативных и малоформатных магнитофонов. Первоначальный их смысл состоял в том, что они были средством остаться наедине с собой и с музыкой даже в гуще самой «назойливой толпы» — madding crowd. Но средство — покупаемое и потому доступное, ультрасовременное и потому престижное — вскоре сделалось важнее цели. Аппараты эти стали модой, они гремели в метро и на улицах, в поездах и на пляжах; у них появился новый, вторичный, знаковый смысл — эпатирование пожилых энтузиастов общественного порядка. Но и этот смысл реализовался не в индивидуальном, а только в групповом поведении. Ни о каком личном, моем, пережитом стремлении уединиться, освободиться от окружающей толпы и ее разговоров, замкнуться, ни о каком «наедине с музыкой» уже не могло быть и речи.

Положение это выходит далеко за рамки музыки и механических способов ее воспроизведения. Ориентация альтернативной культуры в целом на бытовую повседневность делает знак универсальным языком этой культуры, а промышленное происхождение современной бытовой среды и, следовательно, ее приобретаемость, тревожность, стремительная сменяемость, ее вездесущность, обусловленная непрерывными ее отражениями на экранах телевизоров и кино, на видеокассетах и в журнальных иллюстрациях, ее способность экспортировать и импортировать все свои элементы и потому становиться независимой от местной почвы и традиции, от исторических корней культуры, делает ее знаковый язык неадекватным тому прямому, непосредственному и личному переживанию культурных ценностей, к которому стремился человек первых послевоенных десятилетий и о котором так много было уже сказано выше. В знаке отражается сегодня лишь то, что может быть воспринято в своей условности и изменчивости, то есть в

отвлечении от самости предмета, и лишь то, что обращается к прогрессивно растущей массе людей, то есть отвлечено от собственного содержания воспринимающего Я. Свое неповторимо-личное, интимно переживаемое культурное содержание Я на семиотическом языке высказать не может и вынуждено либо его постепенно утрачивать, либо хранить это содержание в невысказываемых глубинах личности, проявляться же вовне оно обречено лишь в знаковом и потому заведомо неадекватном обозначении самого себя — в имидже.

Все это не теоретические выкладки, а самоощущение эпохи. «Каждый из нас, — признается известный и крупный советский скульптор, — пришел в этот мир, чтобы не упустить свой шанс в грандиозном спектакле жизни. Все отравлено заботой об эффекте позы. Мы не живем, а лицедействуем»²⁶. Чем известнее человек, чем полнее включен он в альтернативное культурное состояние, тем больше вытесняется он своим имиджем и тем меньше может выказать себя таким, каков он есть. «Наш имидж — лишь ничтожная часть нас. Он был создан прессой и создан нами самими. Он по необходимости был неверным, потому что, каков ты на самом деле, обнаружить нельзя»²⁷. Ощущением, здесь высказанным, Джон Леннон жил постоянно; «я чувствую, когда надо сменить роли, в этом, возможно, секрет моего выживания...»²⁸; на то же указывают признания людей, ему близких²⁹. Семнадцатилетняя советская девушка Марина Л. не имеет никакого касательства к Леннону или Маккартни, но она написала в газету поразительной силы и искренности письмо, где высказывает точно те же чувства: «„Престиж“, „модно“... Как приелись эти слова, но ничего не могу поделать»³⁰. Ситуация существует не только на уровне личного эмпирического переживания, но и в художественном обобщении. Едва ли не главная тема упоминавшегося выше романа Умберто Эко «Имя розы» — то же семиотическое отчуждение, та же невозможность пробиться к внутренней сути явлений и действий сквозь пеструю и случайную игру их знаковых обозначений. Книга завершается ключевой латинской фразой: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*. Эту многосмысленную и неясную строку из поэмы XII века, скорее всего, следует переводить все-таки так: роза по-прежнему остается [всего лишь] именем, имена — единственное, чем нам дано обладать³¹.

В середине прошлого века Маркс подверг научному анализу отчуждение человека в капиталистическом производстве. В начале нынешнего Фрейд попытался обнаружить и описать отчуждение человека в цивилизации. Нам, во второй половине столетия, по-видимому, суждено задуматься над отчуждением человека в знаке.

Противоречие между альтернативным культурным состоянием и традиционными ценностями преемственного культурного развития на-

ходит себе выражение не только в понятии истеблишмента и не только в феномене семиотического отчуждения, но также в постепенном распаде внутреннего единства повседневного существования и его культурной санкции.

Изначально само непосредственное содержание феномена повседневности состояло в воспроизводстве человеческой жизни — в продолжении рода, обеспечении его выживания трудом и борьбой с природой, с врагами, в создании, сохранении и совершенствовании защитной материально-пространственной среды. Но такое воспроизводство всегда коллективно, в процессе его между людьми возникают определенные отношения, а вместе с ними нормы и убеждения, принципы и идеи, вкусы и верования, которые, вполне очевидно, составляют духовную сферу, сферу культуры, и в этом смысле нетождественны изначальному непосредственному содержанию повседневного самовоспроизводства, обособлены от него, но в то же время, и столь же очевидно, от этого непосредственного содержания неотделимы к в нем растворены. Когда в былые времена крестьянин садился с семьей за трапезу, он утолял голод и совершал тем самым акт простейшего биологического самовоспроизводства, но крестное знамение, которое предваряло трапезу и было ее естественной, каждому сотрапезнику необходимой составной частью, свидетельствовало, что насыщением дело не исчерпывается, говорило о связи насыщения и поддержания жизни с духовным единением людей, включенных в коллективный труд, с традицией, их объединяющей, с верой в высший, сакральный смысл человеческого бытия.

Когда в прошлом веке бытовая повседневность в качестве самостоятельной категории исторической действительности впервые стала привлекать внимание исследователей, это единство первичных и идеализированных нравственно-культурных смыслов воспринималось как самоочевидное и постоянное ее свойство, а возможность противоречия между ними даже не обсуждалась. В истории России, писал в 1862 г. И. Е. Забелин, «домашний быт народа составляет основной узел; по крайней мере в его уставах, порядках, в его нравственных началах кроются основы всего общественного строя земли»³². Поколением позже ему вторил В. И. Вернадский: «Вдумываясь в окружающую будничную жизнь, мы можем... видеть постоянное стремление человеческой мысли покорить и поработить себе факты совершенно стихийного на вид характера. На этой будничной жизни строится и растет главным образом основная сторона человеческой мысли»³³. Даже еще в годы второй мировой войны известный немецкий культуролог Эрих Ауэрбах не сомневался, что «в духовных и экономических отношениях повседневной жизни открываются силы, лежащие в основе исторических движений»³⁴.

Сомнения в единстве утилитарной и духовной сторон существования людей стали возникать довольно рано, по мере насыщения повседневной бытовой сферы продуктами стандартизованного рыночного производства. Как угроза культуре в целом этот разрыв был осознан на рубеже прошлого и нынешнего веков, породив многочисленные попытки английских прерафаэлитов, русских художников, условно говоря, «талантливый» направления, мастеров немецкого Баухауза вернуть бытовому инвентарю (а в связи с ним и всей атмосфере повседневной жизни) если не собственно сакральный, то по крайней мере традиционный духовно-культурный смысл. Общественно значимых результатов эти попытки не дали и дать не могли, так как диктовались утопическим стремлением обратить вспять развитие производства и истории, противоречили ходу и объективной логике этого развития.

С середины нашего века в прослеживаемом процессе обозначились решающие сдвиги. В результате послевоенной реконструкции производства и общего обновления народного хозяйства во многих районах земного шара и для многих слоев населения изменились цели и смысл труда. Из средства обеспечения главной, самой реальной и в конечном счете сакральной ценности — сохранения и воспроизводства личной и родовой человеческой жизни труд стал средством заработка, предназначенного во все большей части на обеспечение ценностей условных: комфорта, престижности и развлечений. «Мы живем в обществе, — писал в конце 1950-х годов Джордж Нельсон, крупнейший в ту эпоху практик и теоретик дизайна в США, — которое, по-видимому, увлечено погоней за тем, что лучше всего назвать «сверхкомфортом». В таком обществе все, что облегчает жизнь, немедленно встречает полное и единодушное одобрение. В сущности, само это понятие приобрело ореол святости. Эта тенденция, возникшая после второй мировой войны, распространяясь со скоростью реактивного самолета, давно уже тревожит многих... Налицо все убыстряющаяся тенденция к сверхкомфору, тревога по поводу упадка и расслабления в обществе и одновременно молчаливое, но вполне явное одобрение этого процесса в целом»³⁵. При этом важно, что условные ценности сегодняшнего существования во многих случаях перестают быть вторичными, дополнительными величинами, надстраиваемыми над основными, первичными потребностями и становящимися привлекательными лишь после того, как эти последние удовлетворены, а превращаются в их замену, обретая самостоятельную, как бы трансцендентную ценность. В 1960-х годах в США участники негритянских бунтов против расовой сегрегации разрушали и жгли богатые магазины, но чаще всего захватывали там не продукты питания или вещи, ежедневно и насущно необходимые, а роскошные ультрамодные свитеры, дорогую звукотехнику и подобные престижные товары. Та же жажда престижного и

комфортного, как отмечают испанские авторы, во многом толкала испанских рабочих на заработки в ФРГ, где им приходилось терпеть и дискриминацию, и лишения, хотя они вполне могли сводить концы с концами, занимаясь обычным трудом дома³⁶.

В этих условиях абсолютизация повседневности как ценности превращается в абсолютизацию ее практицистской стороны. Духовность, приущую повседневному существованию как целому в единстве его трудовых, семейных, общественных сторон, престижно и комфортно ориентированный современный быт начинает монополизировать, уплощать, себе подчинять, начинает судить все явления духовной жизни по своим критериям, а те, которые втянуть и подчинить не удастся, воспринимает как неадекватные ценностям простого человеческого существования, как слишком над ним возвышающиеся или от него отклоняющиеся, а потому ненужные, «заумные», раздражающие. Постепенно раздражение начинает вызывать все несводимое к жизненной эмпирии и повседневному интересу. В ориентации на бытие как быт, на немудрящую непреложность повседневного существования как главную ценность раскрывается потенциально деструктивный и антикультурный смысл. Раздражение обращается прежде всего против самой альтернативной культуры. В советском прокате проходил в свое время фильм С. Крамера «Благослови зверей и детей», где показана реакция осуждения и насилия, которую вызвали в США в 1960-е годы самые разные, подчас вполне невинные проявления альтернативного стиля жизни. Неосторожное упоминание в одном из радиointервью Джона Леннона о том, что «рок ныне более популярен, чем Христос», привело к массовому уничтожению пластинок битлов в американской глубинке и обещаниям линчевать членов группы, если они там появятся. В 1970-х годах в Европе были страны, где подросток, оказавшийся без родителей вне места постоянного проживания, автоматически препровождался в полицию на предмет проверки. За примерами подобного рода не надо, впрочем, ехать в дальние страны. Людям, вступавшим в жизнь в конце 1950-х годов, памятливы и охота за любителями узких брюк и длинных волос, и громы и молнии против ныне знаменитых, а тогда лишь начинавших магнитофонных бардов, и обошедшее часть прессы сообщение о молодой учительнице в подмосковном поселке, которую затравили потому, что она ходила в брюках и делала по утрам зарядку с обручем хулахуп, и знаменитое постановление начала 1970-х годов, запрещавшее исполнять музыку «непрофессиональных авторов», то есть практически каждого, кто не является членом Союза композиторов.

Принято считать, что такая критика альтернативной культуры представляет собой форму признания и защиты культуры традиционной. Это иллюзия. Повседневность, сведенная к постоянной борьбе за

конкретное овладение вещами, престижем и комфортом, телесным и духовным, не всегда явно, но всегда внутренне отталкивает от себя любые подлинные ценности культуры и тогда, когда они растворены в обиходе молодежного общения, и тогда, когда они сосредоточены в консерваториях, музеях, произведениях искусства. «Стена памяти» в Киеве была залита бетоном на том основании, что ее изображения, по мнению руководства города, искажали натуру и разрушали традиции классического искусства. Но в Москве люди той же формации заливали черной краской гипсовую голову Афродиты³⁷, по части классицизма безупречную. Гонение на рок-музыку шло параллельно с гонением на старинное церковное пение и исходило из тех же слоев. Соблазнительно либерально и столь же поверхностно сводить все это к проискам «представителей руководства культурой»³⁸. Бюрократия может находить методы, импульсы идут из несравненно более широкой среды.

...Лектор-искусствовед, стремясь объяснить неподготовленной аудитории разницу между хорошим и плохим искусством, показывает после слайда с Моной Лизой слайд с одним из сюжетов Семирадского и говорит, что последний не выдержал испытания временем, что, несмотря на поверхностный успех в свою эпоху, серьезные ценители, специалисты, всегда относились к нему скептически; в ответ раздается: «А плевать нам на специалистов, нам это нравится»³⁹. Лектор, постоянно выступающий перед массовой аудиторией, пишет о неприятии ею публикаций вроде «Доктора Живаго» или «Мы» *не на основании* их идейной направленности или художественного качества, а априори, исходя из того, что эти книги не укладываются в стереотипы повседневного чтения, в набор привычных репутаций и имен, то есть духовно некомфортны⁴⁰. Спротивление духовной активности — этому первичному элементу всякой культуры, принятие за норму облегченного, привычного, налаженного, рассмотрение культуры с позиций повседневно-бытового здравого смысла и материальной выгоды предшествуют формированию отношения к культуре как к содержанию, выбору того или иного из ее регистров. «Режиссеру платят большие деньги как раз за то, чтобы он нам, зрителям, все объяснил. Чтобы нам все стало понятно, а не чтобы мы сами до всего догадывались... и как же нам понимать, что режиссер имел в виду? Может, он ничего в виду и не имел, а ты за него думай... Надоело. Заумничались очень»⁴¹. Автор этого письма — десятиклассник; четыреста зрителей, от имени которых был направлен протест в ту же газету после просмотра фильма Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии», — далеко не десятиклассники, но эмоциональная основа восприятия искусства у них та же. Примечательно, что основное обвинение, предъявляемое авторами протеста Бунюэлю — одному из самых яростно антибуржуазных ху-

дожников XX века, — это обвинение в буржуазности: реакция отталкивания формируется до восприятия идейного содержания и независимо от него; отталкивает сам факт духовного напряжения, перспектива погружения в сферу, не тождественную повседневному опыту.

Примеры такого рода можно приводить бесконечно. Драки в провинциальных дискотеках, террористические и сексуально извращенные пантомимы панк-маскарадов играют в них не большую и не меньшую роль, чем избиения любителей рок-музыки, требования запретить сценические парафразы произведений классиков или уничтожить искусство авангарда. Демаркационная линия между живым и мертвым отделяет не традиционную культуру от альтернативной, а культуру как духовность от не-культуры и бездуховности.

«Над жизнью нет судьи», — утверждал некогда Ницше. «Так ли? — пишет по этому поводу Томас Манн. — Ведь как-никак в человеке природа и жизнь перерастают сами себя, в нем они утрачивают «невинность» и обретают дух, а дух есть критическое суждение жизни о себе самой»⁴². Эти слова справедливы для оппозиции «культура» — «жизнь»; они тем более справедливы для оппозиции «культура» — «бытовая повседневность». Повседневный опыт второй половины двадцатого столетия остается капитальным фактором культуры в той мере, в какой он «перерастает сам себя» и расценивается по отношению к собственному духовному содержанию, по своим беспрецедентным возможностям распространения культуры, ее демократизации, сближения ее с жизнью, насыщения ею существования самых широких масс. Но в условиях технизированной и тиражируемой цивилизации эти культурные потенции изначально отягощены своей отрицательной противоположностью — потенциями бездуховности, имманентной такому быту, в котором главное — облегчение жизни за счет комфорта, то есть за счет снятия напряжения — физического, а затем и духовного, и в котором, соответственно открываемые каждый раз для себя, индивидуально пережитые трудные ценности культуры неприметно перерастают в условные и внеиндивидуальные ценности престижа и моды. Там, где эти потенции реализуются, повседневность переживает диалектическое обращение, становясь из особого модуса культуры⁷ ее отрицанием.

1989

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973, с. 35.

² См.: Вейнберг И. П. Человек в культуре древнего Ближнего Востока. М., 1986, с. 8.

- ³ Кнабе Г. С. Язык бытовых вещей // ДИ, 1981, № 1, с. 39.
- ⁴ Бунин И. А. Из записной книжки // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 493.
- ⁵ Подробный, в основном до сих пор сохраняющий свое значение разбор проблемы см. в диссертации: Кондратьева К. А. Основы художественного конструирования комплексного электрооборудования кухни / Автореферат канд. дисс. М., 1973, с. 6—7.
- ⁶ Литература по этой теме необозрима. Хорошим введением в нее (в том числе и справочно-библиографическим) могут служить статьи, ей посвященные, в первую очередь см.: *Pannoport A.* Стиль и среда // ДИ, 1983, № 5; *Генисаретский О.* Образ жизни — образ среды // ДИ, 1984, № 9; *Боков А.* «Средовой подход» десять лет спустя // ДИ, 1986, № 4; и особенно опубликованная там же статья: *Стуруа Р.* «Мне Тифлис горбатый снится», а также другие материалы этого номера, целиком посвященного проблеме «Город — среда — человек».
- ⁷ В классической форме — в статье А. Блока «О назначении поэта», см.: *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми томах, т. VI. М.; Л., 1962, с. 161 и след.
- ⁸ Город и среда. Город как среда // Техническая эстетика, 1980, № 6.
- ⁹ *Connolly R.* John Lennon. 1940—1980. A Biography. London; New York, 1981, p. 61.
- ¹⁰ См.: *Davies H.* The Beatles. The Authorized Biography. London, 1968 (reprint 1979), p. 207.
- ¹¹ См. ССЫЛКИ на литературу в работе автора в сб.: «Вещь в искусстве». М., 1986, с. 293—294*
- ¹² Об этом говорят материалы книги: *Saggi sull'«Nome della Rosa».* A cura di Renato Giovannoli. Milano, 1985, где собраны все наиболее значительные отзывы мировой прессы о романе Эко.
- ¹³ *Eco U.* Il Nome della Rosa. Milano, 1980, p. 399.
- ¹⁴ *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936) // Allegorien Kultureller Erfahrung. Leipzig, 1984, S. 413—414.
- ¹⁵ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 46, ч. 1, с. 18.
- ¹⁶ Неизбежность такого положения в системе классического философского мышления хорошо показана в кн.: *Риккерт Г.* Философия жизни. Пг., 1922, гл. IV: Форма жизни и содержание жизни.
- ¹⁷ См.: *Nietzsche F.* Gotzen-Dammerung. Werke in zwei Banden, Bd II. Leipzig, 1930, S. 187.
- ¹⁸ Анализ этого процесса, произведенный его участником и свидетелем, см.: *Якокка Ли.* Я — Якокка: автобиография // Иностранная литература, 1988, № 12, с. 184—185.
- ¹⁹ См.: *Les murs ont la parole...* Paris, 1968, p. 21, 24, 28, 31, 34, 52, 58, 63, 68, 70, 73 etc.

- ²⁰ «Примеры сознательного использования элементов „чужого“ стиля композиторами самых разных школ и направлений бесчисленны»; благодаря «коллажной волне современной музыкальной моды» разрушается «самая устойчивая условность — понятие стиля как стерильно чистого явления», говорил А. Шнитке на конгрессе Международного музыкального Совета в октябре 1971 г. В опубликованный текст («Музыка в СССР», 1968, апрель—июнь, с. 22) внесены небольшие изменения, не меняющие существа авторской мысли. См. также: *Валькова В. Б.* Тематические функции стилизованных цитат в произведениях советских композиторов // Советская музыка 70—80-х годов. Стил и стиливые диалоги. М., 1986, и другие материалы этого сборника.
- ²¹ См. примеч. 19. Приводимые ниже свидетельства представляют собой надписи на стенах университетских зданий в Париже, заимствованные из того же источника.
- ²² Изложение этого интервью см.: Литературная газета, 1987, 15 июля.
- ²³ *Davies H.* The Beatles..., p. 40, 330.
- ²⁴ Там же, с. 41.
- ²⁵ Выражение Дж. Леннона. См.: Ровесник, 1984, № 5, с. 27.
- ²⁶ *Бурганов А.* Я один среди этих бесчисленных статуй// ДИ, 1988, № 2, с. 6.
- ²⁷ *Davies H.* The Beatles..., p. 196.
- ²⁸ Из последнего интервью. См.: Ровесник, 1984, № 5, с. 27.
- ²⁹ Пол Маккартни сказал в одном из интервью, что Леннон «перепробовал уже все возможные роли, кроме одной — быть самим собой». В ответ Леннон точно так же характеризовал своего многолетнего сотрудника и друга: «Я мог бы говорить о Поле до бесконечности, потому что знаю о нем все. Но сказать-то, собственно, нечего». См. там же, с. 27.
- ³⁰ Правда, 1987, 23 ноября.
- ³¹ Предлагаемый перевод согласуется с мнением самого Эко, говорившего о «подразумеваемых номиналистских толкованиях последней фразы». См.: *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература, 1988, № 10, с. 90.
- ³² *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI—XVII столетиях. М., 1990, с. 41.
- ³³ *Вернадский В. И.* Основую жизни — искание истины // Новый мир, 1988, № 3, с. 217.
- ³⁴ *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976, с. 53.
- ³⁵ *Нельсон Дж.* Проблемы дизайна. М., 1971, с. 36—37.
- ³⁶ Обстоятельный разговор на эту тему ведут, например, герои нашумевшего романа Хуана Гойтисоло «Поверка». См.: *Гойтисоло Х.* Поверка. М., 1980, с. 362 и сл.

³⁷ См. Известия, 1971, 30 ноября.

³⁸ Выражение из весьма типичной статьи: *Якимович А.* Как быть с авангардизмом? // ДИ, 1988, № 7, с. 8.

³⁹ *Заганская Г.* С этим мириться нельзя // ДИ, 1987, № 4, с. 19.

⁴⁰ Литературная газета, 1987, 18 ноября.

⁴¹ Советская культура, 1988, 16 января.

⁴² *Манн Т.* Ницше в свете нашего опыта // *Манн Т.* Собр. соч., т. X. М 1961, с. 371.

ПРОБЛЕМА КОНТРАКУЛЬТУРЫ

Это было не так уж давно для тех, кто умеет помнить, и не так уж далеко для тех, кто не боится дороги.

Дж. Р. Р. Толкиен

Материалом для анализа проблемы, обозначенной в заглавии статьи, мы изберем рок-музыку — не столько феномен рок-музыки как таковой, сколько общественные, культурные, художественные процессы, с ней связанные, в их эволюции. Для такого выбора есть много оснований, главных из которых три. Во-первых, рок-музыка — одно из последних по времени и самых ярких проявлений особого модуса культуры — того, который сегодня принято называть контркультурой, а он в свою очередь порождается определенными структурными свойствами общества. Рок-музыка — контркультура — культура — общество — история представляют собой члены единого ряда, и понять первые два из них можно только на фоне двух последних (как, впрочем, и наоборот). Во-вторых, рок никогда не был только музыкой, но прежде всего стилем жизни и общественной позицией — социокультурный смысл этой позиции можно понять лишь из связи ее с остальными сторонами явления. Наконец, в-третьих и главных: до недавнего времени, в ретроспекции, и чем дальше, тем ясней культура послевоенного мира приобретала форму контрапункта: 1960-е и 1980-е годы представляли не только как два отрезка времени, а как «два голоса» — две контрастные системы ценностей, общественных, художественных, жизненных ориентации, и рок оказывался в центре этой коллизии, которая выступала в нем в осязаемой, пластической, человеческой форме. «Мы стали голосом поколения», — сказал некогда Пол Маккартни¹, и очень многих волновал вопрос о том, что стало, а главное, что станет с этим поколением и с его ценностями дальше.

В последние годы века вопрос этот предстает в новом свете. Обращает на себя внимание, что для характеристики общественно-исторических, социокультурных и художественных процессов в научной и публицистической литературе все чаще используются определения с префиксом «пост-»: постиндустриальные технологии, постколониальная эра, посткоммунистические режимы, постструктуралистская методология научного исследования, постгугенберговская эпоха в информатике, пост-панк-рок, постперестроечная Россия — и, как всеобъемлющая черта и знамение времени, как угроза или заклинание: постмодерн. В подобном словоупотреблении сказывается научно, может быть, и непроясненное, но интуитивно данное каждому чувство завершенности эры, которая выражала себя в намеченной выше дихотомии. Шести-

десятичная контркультура и восьмидесятнический традиционализм как бы погасили друг друга, система культурных координат исчерпала себя, и мы получаем возможность выяснить природу того и другого, следя за судьбой феномена рока, столь ярко и глубоко выразившего эту систему.

Перед тем как начать— два необходимых пояснения. Речь пойдет главным образом о западном роке; выводы, на нем основанные, могут иногда находить, а иногда и не находить себе подтверждение в роке советском. И еще: предметом рассмотрения явится творчество групп либо стадийно совсем ранних, вроде «Битлз», либо стадийно совсем поздних, вроде «Ю-2»; изощренный, сложный, высокопрофессиональный рок, расцветший на Западе в 1970-е годы, а в "постгребенщиковскую" эру также и у нас, с нижеследующим культурологическим анализом связей почти не обнаруживает.

* * *

«...Прежде року было присуще определенное моральное содержание, — говорил в сравнительно недавнем интервью один из известных на Западе рок-музыкантов. — Сегодня такое впечатление, что группы единственно, к чему стремятся, — это добиться хита. Тут все нормально, нет ничего плохого, но только этого недостаточно. Что-то исчезло, что-то неуловимое, неписанный кодекс чести, устанавливавший, что «они» противостоят «нам». Я не очень знаю ни кто такие «они», ни, по правде говоря, кто такие «мы», но я уверен, что есть «они» и есть «мы» и что я против них, кто бы они ни были»².

Что здесь, собственно, сказано? Что музыка — не главное и, во всяком случае, не единственное содержание рока, ее самой по себе и успеха, на ней основанного, «недостаточно»; что главное в роке — нравственная позиция и тип существования, «неписанный кодекс чести»; что основой этого кодекса является противостояние: «я против них, кто бы они ни были», и чувство среды: «есть они и есть мы»; что противостояние это носит не социальный или политический, даже скорее не идеологический, а экзистенциальный характер: «я не очень знаю ни кто такие "они", ни, по правде говоря, кто такие „мы“»; что все эти свойства рока относятся к раннему его этапу, к «прежде», ныне же он отходит от бывшего своего облика, и выражается эта эволюция главным образом в переориентации от «морального содержания» к музыке как таковой и к коммерческому успеху — «добиться хита». Здесь уловлены едва ли не самые существенные характеристики рока как многозначного, но целостного явления и его исторической эволюции.

I

Один из законов демографии состоит в том, что после опустошительных войн и катастроф рождаемость резко повышается: человечество зализывает раны и его коллективный организм ощущает прилив новых сил. Волна послевоенной рождаемости в Европе была особенно высока, и на рубеже 1950—1960-х годов необычно большая часть общества оказалась состоящей из молодежи 13—19 лет. Множество обстоятельств способствовало превращению их в самостоятельную общественную, духовную и даже материальную силу. Их объединяло разочарование в организационно-коллективистских ценностях довоенной эры, в соответствовавших им нравственных постулатах, в возвышенных, а подчас и напыщенных словесно-идеологических формах их выражения, объединяло ожидание демократизации жизни, простоты, свободы и равенства, обещанных правительствами в ходе борьбы против гитлеровского тоталитаризма, но теперь не спешившими платить по векселям; объединяло стремление выразить свой протест, свое разочарование и свои ожидания на принципиально новом, еще не изолгавшемся языке — на языке бытового поведения, вкусов, вещей, способов организации досуга и материально-пространственной среды; объединяла потребность вырваться за пределы этики спускаемых сверху и внутренне ни на чем не основанных диктатов и запретов, за пределы культуры, монополизированной и регулируемой государством, вернуть этике и культуре прямое и простое, непосредственно человеческое содержание. Короче, их объединяла с небывалой остротой пережитая ситуация отчуждения от государства, традиционной общественной структуры и культуры и страстная потребность нащупать из этой ситуации выход.

Рок — если не касаться некоторых его пра-форм — родился в эти годы. 1954-й — песенка Билла Хейли «Rock round the clock», давшая название начинавшемуся музыкальному стилю; тот же год — первая коммерческая пластинка Элвиса Пресли; 1956—1962-й — мания рока захлестывает города Северной Англии, и прежде всего Ливерпуль; 1960-й — гамбургские гастролы «Битлз», ознаменовавшие фактическое рождение этой легендарной группы и распространение увлечения роком на континент; на протяжении 1963—1968 годов складываются почти все основные и наиболее знаменитые группы классического рок-н-ролла. Связь с эпохой своего рождения эта музыка сохранила навсегда. «Когда будущие поколения захотят уловить дух шестидесятых годов, — писал американский композитор А. Коплэнд, — единственное, что им надо будет сделать, — протрять пластинки „Битлз"»³. Советский рок начал складываться десятилетием позже, но стадийно и по ощущению примерно в той же ситуации.

Рок родился не только в эту эпоху, но и из этой эпохи. В основе и жизненной позиции, и музыки ясно ощущалась «горчинка противостояния»⁴. Чему? Той только что описанной общественной ситуации, которая именно в ту пору стала называться английским, а ныне ставшим международным словом «истеблишмент». Словом этим обычно обозначаются охраняемые законом и полицией привилегии одной части общества за счет другой, респектабельный конформизм, энергия карьеры и стяжательства, престижная культура, благонамеренный шовинизм, который не столько любит свое, сколько ненавидит чужое, и официально принятые приличия, которые привычно уживаются с умением ловко обделывать свои дела или даже делишки. Истеблишмент — не политическая система и не государственный строй, не идеология. Это состояние общественной жизни, усложнившейся настолько, что официальные нормы утратили прямую, очевидную и общепринятую связь с внутренними, лично пережитыми моральными представлениями каждого, увиденное глазами людей, переживающих подобное состояние особенно остро и болезненно, — людей с развитой индивидуальностью и потребностью в демократизме — таком, который захотел бы эту индивидуальность учитывать.

«Меня зовут улитка Сольми. Это моя философия и ощущение меня в мироздании. Я хочу жить в том самом мире, который я рисую. Я рисую то, чего нету, но что очень и очень хочется, Это мой побег от коррозии, трещин на асфальте, от безликих домов. Я просто убежал, потому что я рожден не для этого мира, где надо бороться. Я не способен к борьбе, ну не приспособлен, как меня ни крути. Я не хочу ничего делать, я не хочу лгать, не хочу обманывать, не хочу пробивать себе дорогу куда-то. Не хочу, потому что не вижу смысла. Я счастлив тем, что живу для себя и для своих друзей, потому что я такой же, как они»⁵.

Музыка в роке изначально была неотделима от всей этой стихии и была призвана выразить ее. Музыканты в большинстве своем никогда и нигде музыке не учились, а в ряде случаев не кончали даже и обычных средних школ. «Они стали символом стремлений и разочарований впервые выходявших на арену социальных сил, всех деклассированных, живших под сенью Бомбы, всех подростков, ненавидевших показуху и заботы о хлебе», — вспоминал современник и исследователь ранних рок-групп.

«Среди исполнителей и слушателей преобладали электромонтеры и разнорабочие»⁶. Это общественное положение было вполне осознано участниками, подчеркивалось ими и во внешнем облике, и в манере речи, и в атмосфере концертов, и, как их непосредственное продолжение, в самой музыке, очень простой, варьировавшей мотивы город-

ского фольклора, популярных блюзов и шлягеров, а в текстах — в огрубленной редакции — извечную тему «парень — девушка». В соответствии с этой же общественной установкой в эту музыку вносились и эпатажные элементы, хотя в ту пору еще достаточно умеренные — усиленная громкость, бьющий по нервам ритм, настойчивое повторение одного и того же музыкального элемента. В эстетику такого рода исполнений входило постоянное общение с залом, раскованность поведения музыкантов и слушателей. Обаяние рок-песен тех лет основано на этом сочетании музыки и через нее воспринимаемой атмосферы молодости, ощущения круга, человеческой солидарности и простоты, ветра свободы. Кто не испытал их тогда, слушая «Don't be cruel» Элвиса Пресли, «Rock'n'roll Music» Чака Берри или «Yellow Submarine» Леннона—Маккартни?

До тех пор пока протестантство, атмосфера и музыка сохраняли свое неустойчивое равновесие, явление в целом обнаруживало центростремительные потенции, а созданная тогдашним рок-н-роллом, созданная всем шестидесятилетним протестантством альтернатива оставалась в рамках культуры, внося в художественную и общественную жизнь столь важный в тех условиях молодой, живой и острый контртон. «Да здравствует массовое творчество, нет буржуазному бескультурию!» — размашисто написал кто-то из студентов на стене Сорбонны в мае 1968 года⁷. Пик этого относительно равновесного состояния приходился, по-видимому, на 1967 год — знаменательный год выхода в свет таких вещей, как «Мы делали это лишь ради денег» Ф. Заппы, «Волынщика у врат рассвета» группы «Пинк Флойд» и несравненного «Сержанта Пеппера» Леннона—Маккартни; перед этим появилось «Мое поколение» группы «Ху», некоторое время спустя — эпохальный «Христос — суперзвезда» Раиса и Уэббера⁸.

Выразившиеся таким образом свойства рок-музыки конститутивны, определяют исходный, исторический и человеческий смысл всего явления. Поэтому рок постоянно оглядывается на свои первые, уже ставшие легендарными годы; не уменьшается число обществ, культивирующих память «Битлз» и «Роллинг стоунз», и групп, им подражающих; в итоговых сводках, ежегодно составляемых журналом «Роллинг стоун», за 1987 и 1988 годы отмечается новый взлет популярности «отцов» рока — Дж. Харрисона и музыкантов его поколения, таких групп, как «Пинк Флойд» или «Дип Перпл», а героем лучшего фильма года признан даже не отец рока, а его дедушка — Чак Берри.

В сентябре 1989 г. 60 тысяч зрителей, собравшихся на стадионе в Филадельфии, были захвачены переживанием почти мистическим: перед ними стояли — как будто не было последних двадцати лет — все так же выглядящие «Роллинг стоунз», и все тот же Мик Джеггер пел

все то же «Satisfaction», впервые пронесшееся над страной в 1965 г., когда большей части нынешних зрителей еще не было на свете. «Время не властно над Музыкой, — взволнованно сообщал корреспондент советской газеты. — Америка сходит с ума. В Нью-Йорке 300 тысяч билетов (по 30 долларов каждый) на два концерта в «Ши Стэдиум» проданы за 6 часов!»⁹ В октябре 1988 г. в день рождения Джона Леннона общенациональное телевидение США посвятило этому событию специальные программы, а радиостанции от Тихого океана до Атлантики по несколько раз в день передавали монтаж частных нестудийных записей, отрывков музыки и разговоров «первого битла». «Ненадолго, может быть на час или два, «Сержант Пеппер» пробуждает в нас былых идеалистов, — писал в 1987 г. в связи с двадцатилетием пластинки американский музыковед, — оттаивают сердца железобетонных политиков, добреют суровые лица дельцов. «Итс геттинг беттер», — поет Пол, и мы вместе с ним надеемся, что все станет иначе, лучше»¹⁰.

Если в шестидесятые годы эти черты рока были очевидными и господствующими, то в изменившейся атмосфере непосредственно следовавших за ними лет они сохранились в глубине, вынесенными за скобки, а в реальной жизни на первый план стали выходить другие черты, не менее органичные для рока, но вступающие с первыми во все более явное противоречие. Противоречие это сказывалось особенно ясно в трактовке трех проблем, для рока основополагающих, — тиражируемой культуры, эстетики имиджа, этики протеста.

II

Практически рок-музыка ни в одной своей форме не существует вне сложного технического воплощения, причем техника представляет собой не средство оформления вне ее созданного и вне ее существующего произведения, а внутренне необходимый компонент как бытия произведения в виде тиражируемых звукокопий, так и самого творческого процесса. Первая из этих сторон была разобрана применительно к искусству XX века в целом уже давно в замечательном исследовании Вальтера Беньямина «Произведение искусства в век его технической репродуцируемости»¹¹ и, конкретно применительно к року, в продолжающей это исследование и также очень важной статье Петера Викке «Об ауре звукового образа, создаваемого техническими средствами»¹². Нам остается лишь кратко изложить и прокомментировать их основные положения.

Независимо от степени совершенства копии оригинальное произведение искусства и тиражное его воспроизведение составляют две величины разной природы и разного смысла. Суть оригинала или, как вы-

ражается В. Беньямин, его «аура» неотделима от его подлинности, которая образует самую внутреннюю и самую коренную характеристику художественного предмета: в ней навсегда запечатлена неповторимая индивидуальность творческого акта; оригинал возникает в своей подлинности в некоторый единственный момент, «сейчас», пребывает в некотором каждый раз единственном месте, «здесь», и лишь в этой своей уникальности выступает как порождение, сгусток и активный свидетель времени и истории, то есть принадлежит традиции и живет в ней. При техническом репродуцировании эти свойства вполне очевидно исчезают, и тем самым исчезает аура художественного произведения — «событие весьма знаменательное, масштабы которого выходят за рамки искусства»¹³.

В 1930-е годы Беньямин не мог предвидеть, какие следствия принесет тиражирование к концу века и какую роль оно станет играть. Но он с поразительной интуицией почувствовал, чем этот процесс чреват и какая двусмысленность заложена в самом понятии тиражируемой культуры: «Высвобождение вещи из пелен традиции и однократности, разрушение ее ауры, знаменует тип восприятия, при котором чувство равнокачественности всего в мире развилось настолько, что с помощью репродукции можно и уникальное сделать равным всем другим»¹⁴.

Эстетическая программа рок-музыки в принципе может быть реализована без всякого обращения к технике репродуцирования; большинство ныне знаменитых групп, западных и советских, начинали в подвальчиках, клубах и школах и создавали там вполне роковые вещи, даже не помышляя о студиях и записях. Но подлинным «входом и пропуском за порог» рок-мира тем не менее стало техническое тиражирование, что и раскрывает внутреннюю сращенность этого мира со всей стихией современной технической цивилизации и, главное, с самим принципом репродуцируемости. Бесконечная репродуцируемость, с одной стороны, делает накопленные ценности доступными самым широким слоям населения, извлекает эти ценности из сумрака и благоговейной тишины музейных хранилищ и консерваторий, вводит в быт миллионов, лишает восприятие искусства бывшего ему столь долго свойственным оттенка элитарности, а с другой — как бы размывает в повседневной фамиллярности подлинность и уникальность художественного предмета. Облегчение и упрощение восприятия — не только преимущество, но и беда, поскольку индивидуальность, внутренняя подготовленность и отрадная трудность переживания культуры есть, по-видимому, неотъемлемая составная часть ее ценности.

В роке двойственность эта проникает глубже, чем в других искусствах, имеющих дело с техникой, в святая святых художественного

творчества — в сам процесс создания произведения. Пластинка не воспроизводит изначально существующий вне ее оригинал, как при репродуцировании произведений традиционного искусства, а сама является «оригиналом»: музыка на ней не может ни при каких условиях быть точно исполнена «лайв», ибо возникает лишь как результат бесчисленных записей, наложений и микширования, перемещений источников звука в пространстве студии, модификаций звукозаписывающих аппаратов. В итоге создается принципиально отличная от традиционной модель художественного творчества. «Если под введенным В. Беньямином понятием ауры художественного произведения понимать способность воплощать в образах результаты постепенного самовыявления смыслов, овеществлять субъективность и индивидуальность, то при описанном технизированном создании произведения эта неповторимая индивидуальность исчезнет»¹⁵. В качестве примера художественного творчества такого рода нередко приводится работа по созданию уже упоминавшейся пластинки группы «Битлз» «Оркестр „Клуба одиноких сердец сержанта Пеппера”». Она длилась полгода, заняла 700 часов записи, в ней участвовали симфонический оркестр из 42 музыкантов и целый штат техников, не говоря уже о Джордже Мартине, звукоинженере и композиторе, относительно которого никогда так и не удастся установить, в каком из этих двух своих качеств он участвовал в работе группы в большей мере.

Но при этом тот же «Сержант Пеппер», со всей машинерией технической созидаемой музыки, остается одним из самых глубоких, самых пронзительных произведений музыкального искусства нашего времени; именно по его поводу было замечено, что «дефицит души в обществе компенсируется в волшебной стране по имени "Битлз"»¹⁶. Сказанное выше об обезличивающем значении техники, очевидно, справедливо, но та же техника обеспечивает возможность сохранить и острую индивидуальность восприятия. Коллективный «средовой» характер эстетического переживания — важный элемент рок-культуры. Разговоры, хождение, гомон и грохот, царящие в зале во время концерта, неизбежны и необходимы. Разобрать в этой атмосфере текст, да и структуру музыкальной ткани практически невозможно. Люди, присутствовавшие на концертах «Битлз» в США, рассказывают, что с момента появления музыкантов на эстраде и на протяжении всех тридцати минут их там пребывания над стадионом стоял рев, заглушавший даже грохочущий аккомпанемент. И тем не менее восприятие и переживание музыки на таких концертах не только происходит, но и носит совершенно индивидуальный характер, а впечатление от них остается у каждого на всю жизнь. Дело в том, что происходящее на эстраде — в большой степени лишь подсказка, обостряющая и усили-

вающая впечатление от внутреннего, каждым для себя, проговаривания слов и эмоционального припоминания музыки и текста, которые каждый знает наизусть. Но в зале находятся отнюдь не профессиональные музыканты, и если они знают все это наизусть, то лишь благодаря той же технике: бесконечно звучащие, по большей части одни и те же магнитофонные записи — черта быта этой молодежи, атмосфера, постоянно их окружающая дома, в компании, за городом.

Эстетика рока обнаруживает такую же двойственность. Появляясь на сцене, актер всегда что-то или кого-то представляет. Но актер традиционного типа заведомо отличен от своего персонажа, действует в условной сфере искусства и изображает жизнь; мироощущение же рок-н-ролла, каким оно возникло изначально, требовало тождества с создаваемым образом, ибо вся его эстетика строилась на реальной жизненности как главной ценности. Кит Ричард из «Роллинг Стоунз» рассказывает в одном из интервью о неприглядных отношениях внутри групп - конкуренции, подсиживании, ссорах, чуть не драках и говорит, что это неизбежно, ибо таковы законы жизни, их окружающей. Но тогда какую же жизнь воспроизводит на эстраде он сам? Именно эту жизнь, по-видимому, раз отвлекаться, создавать что-то особое «ради искусства» он, как подлинный рок-артист старой формации, не может и не хочет: «Я слишком страстно отношусь к тому, что делаю»¹⁷. Но в то же время, разумеется, не эту, данную ему в непосредственном опыте жизнь воспроизводит он, ибо «у тебя есть имидж, и ты играешь его до упора, хотя в частном существовании ты вовсе не таков». Поэтому образ, создаваемый «Роллинг Стоунз», крутой, жесткий, энергичный, веселый и обаятельный, одновременно и принадлежит полностью, как должно быть в роке — или по крайней мере должно было быть, — самой доподлинной, простой, эмпирической «жизни, их окружающей», и противоречит ей. Чтобы быть жизнью как таковой, образ этот ее как таковую отрицает. Противоречие это обнаруживается в основе целого ряда специфических видов современной художественной деятельности — хотя оба слова приходится употреблять весьма условно, — таких, как хепенинг, конкретная скульптура, конкретная музыка, дизайн хай-тек и т. д. Все они строятся на сознательном разрушении того, что составляло извечную основу старого искусства, — образа, типизирующего жизнь и потому подобного реальности, но никогда не тождественного эмпирическому жизненному факту. Здесь же типизирующий образный смысл возникает *post factum* — крайне разреженный и зыбкий, в виде некоторого обертона, который общественный опыт слушателя либо зрителя накладывает на предъявленный ему эмпирический, единичный предмет или ситуацию. В роке ту же роль играет имидж, который представляет собой форму

реального жизненного поведения и в то же время результат стилизации, коррекции самого себя по некоторому стандарту, которому ты внутренне не соответствуешь. Противоречие искусства и жизни, при котором ни искусство не остается собственно искусством, ни жизнь — собственно жизнью, оказывается перенесенным внутрь субъекта и действует на него, по всему судя, разрушительно. Как часто настоящие талантливые музыканты, едва достигнув успеха, тут же начинают чувствовать, что в них исчезает то непосредственное самоощущение, которое этот успех принесло, придало ему лирический смысл, и либо бросают все, начинают ходить на футбол или часами «глядеть на колеса» проезжающих машин, либо не выдерживают и спиваются. Рок-журналы заполнены признаниями такого рода. Совершенно необычное даже для нашего времени количество самоубийств и неожиданных ранних смертей в рок-среде тоже не посторонне этой коллизии.

Неразрешимое противоречие жизни и искусства, пронизывающее весь рок, проявляется не только в трагедии имиджа и не только в конфликте экзистенциального и художественного переживаний, но и в эстетике рок-зрелищ. Рок-концерт всегда предполагает известное отвлечение от повседневных условий существования, забвение их, погружение в особую эмоционально насыщенную атмосферу. Но первоначально эта атмосфера создавалась методами, в которых главным был эпатаж, «мы» против «них», то есть методами отчетливо социально мотивированными, постепенно же сама такая атмосфера становилась во все большей мере самодовлеющей. Этому способствовали приемы, на ранних стадиях отсутствовавшие или выраженные слабо, — предельная громкость, как бы выключающая весь внешний мир, инкантация ритма, подсветка, дым, фантастическая одежда музыкантов, их все шире распространяющийся грим. Очень долго тем не менее связь с эстетикой простой солидарности, с социальным фоном, с «горчинкой противостояния» на рок-концертах не обрывалась. Причудливость рок-зрелища вплоть до середины семидесятых годов, несмотря ни на что, чаще всего оставалась особой сублимацией раскованности и простоты. По мере же эволюции рок-мира прочь от своих исходных начал все яснее реализовалась другая потенция, на первых порах глубоко скрытая в недрах этой эстетики: связь с шестидесятническими простотой и естественностью, с верностью непосредственно переживаемой жизни истончалась, а эмоциональное возбуждение во все большей мере превращалось в самодовлеющую цель концерта, пока наконец в крайних формах «панка» или «металла» эта связь не обрывается, а концерт не превращается в радение, где социальные мотивировки и ответственности утрачены и преемственность по отношению к изначальному этосу рок-н-ролла исчезает полностью.

Описанное положение приводит нас к вопросу об этическом смысле эволюции рока. Нельзя не видеть, что исходная этическая заповедь рока — «мы» против «них» — со второй половины шестидесятых и начала семидесятых годов толкала рок-движение на борьбу с милитаризмом и реакцией и сыграла большую роль в массовом движении прогрессивной молодежи США против войны во Вьетнаме, что и в позднейшие годы рок-группы неоднократно принимали участие и принимают его до сих пор в прогрессивных и филантропических акциях. Но нельзя не видеть и того, что антибуржуазное в этих движениях внутренне, а нередко и внешне осложнено антиобщественным, а лозунг «долгой их мораль» не случайно легко оборачивается просто аморализмом. Злоупотребление наркотиками, половые излишества, пьянство — вообще любование разгулом всегда входило в своего рода «правила приличия» западной рок-среды. Сами рокеры никогда не делали секрета из этой стороны своей жизни. Другое дело, что консервативная критика усиленно и далеко не всегда с чистыми целями эксплуатировала факты такого рода, но само их существование отрицать невозможно.

С середины 1970-х годов на рок-эстраде появились молодые люди следующего поколения, к «празднику жизни» шестидесятых опоздавшие. Они вскоре приняли имя панков от английского слова *punk*, в котором соединяются значения прогнилости, продажности и злобного аморализма, ставшего доминирующей тональностью их речей, музыки и поведения на эстраде.

Первая их группа, назвавшаяся «Секс Пистолз», появилась в зале Лондонской Художественной школы Св. Мартина 6 ноября 1975 года, вызвав хаос в зале и скандал в дирекции, которая выдержала не больше десяти минут, после чего отключила в здании свет. Но не прошло и года, как в самом центре Лондона состоялся уже целый панк-фестиваль, где среди других были представлены группы, вскоре обретшие немалую известность, — те же «Секс Пистолз», «Демнд», «Клэш» и некоторые другие. По фешенебельной Оксфорд-стрит очередь за билетами растянулась на несколько сот метров. Вид ее приводил прохожих в оцепенение, что явно входило в планы тех, кто в ней стоял: они были облачены в обрывки старых мундиров и дамского белья, скрепленные английскими булавками, увешаны велосипедными цепями и цепями от клозетных бачков, бритвенными лезвиями; волосы окрашены в зеленый, красный, лиловый цвета, щеки размалеваны и проткнуты огромными булавками. Обещанной на фестивале «антимузике» соответствовало «антнповедение»: подростки нападали на прохожих, блокировали движение, с удовольствием проделывая все это перед камерами сбегавшихся репортеров. Свою ярость и ненависть панки выразили в

особом имидже — нарочито устрашающем, демоническом и inferнальном, в текстах, исполненных жестокости и непристойностей, в общей атмосфере извращения и шокинга, которую они пытались установить во время своих выступлений. Примером может служить хотя бы скандальный хит «Боже, спаси королеву». Маскарад? Игра? Все та же модуляция из жизненной стихии в игровую? В какой-то мере бесспорно было и это, но главное, что почувствовали все, заключалось в другом: если непосредственный общественный контекст, в котором развивался рок-н-ролл шестидесятых годов, составляло хиппианство, то объективным фоном панка стал терроризм семидесятых.

Ярость панков была направлена не только против истеблишмента, но и против рока шестидесятых, целиком представлявшегося им неким «вельветовым андерграундом», скопищем удачливых бунтарей на коленях, которые добились успеха, тем самым денег, заелись и продались, смирились и вписались. Отталкивание от синдрома предшествующей эпохи и сознательная преемственность по отношению к панку окрасили многое в роке последующих лет и, в частности, у металлистов¹⁸.

Важнее уловить, однако, не только то, что противопоставляет панк классическому рок-н-роллу, а и черты, присущие, по-видимому, явлению в целом и здесь, в панке, получившие лишь гипертрофированное внешнее выражение. Панк-ориентированные группы возникали уже в шестидесятые годы и, насколько можно судить, не представлялись в той системе аномалией. Такова, например, группа «Кинкс» с ее хитами 1964 и 1966 годов «Глубокоуважаемый человек», «Тупик» и др. или деятельность в начале семидесятых Игги Попа, горячо поддержанная одним из корифеев рока предшествующей поры Дэвидом Боуи. Установка на шокинг в разной мере была в роке всегда. Эстетизированные в панке разгул энергии и энергия разгула могли находить или не находить себе воплощение за пределами концертов, но там, где они окрашивали личное поведение музыкантов и воздействовали на их имидж, это происходило во всех разновидностях рока и на всем протяжении его истории начиная от художеств Джона Леннона, описанных им самим¹⁹. Как бы ни отличались панки от «старого» рока, критерием качества на эстраде и для них остается сила и яркость общей коренной характеристики всякого рок-события — драйва; между тем драйв в панке достигается виртуозно, едва ли не чаще, чем в классическом рок-н-ролле, и хотя у панков он то и дело перехлестывает, создает на концерте атмосферу почти безумия (как, например, судя по записям, при исполнении знаменитой «Анархии в Соединенном Королевстве»), в основе своей это все тот же драйв, которым некогда сводил с ума тинэйджеров еще Элвис Пресли — разница скорее количественная, чем качественная. В принципе так же обстоит дело с

громкостью. Во всем панк- и постпанк-роке она играет огромную и принципиальную роль. Именно оглушительная, за сто децибел перевалившая громкость снимает нюансы, растворяет музыкальную форму и останавливает время, делает каждый момент абсолютным, а «здесь» и «сейчас» единственными формами реальности, непосредственно переходящими в вечность. Но разве не громкость поражала людей в роке с самых первых его дней? Разве эффект остановленного времени не входит в рок-переживание начиная еще со времен Чака Берри? Разница, по-видимому, не в принципе, а в беспредельно расширившихся возможностях электронного звучания. Наконец, непристойная откровенность и брутальность действительно отличают тексты панков и некоторые их мизансцены. Но такое ли уж это их открытие? Не нужно быть большим музыковедом, чтобы уловить, например, на какие ассоциации рассчитан задыхающийся ритм «All you need is love» и многих других песен этой давней поры. Здесь тоже отличие скорее количественное, чем качественное.

То обстоятельство, что доминанта рока лежит не в сфере музыки, а в сфере культурно-исторической экзистенции, делает возможным существование рок-феноменов, которые по формальным характеристикам музыки воспринимаются как роковые, тогда как по существу, по внутреннему пафосу, лежат уже за пределами культурного поля рока. Сказанным объясняется то странное, парадоксальное и требующее объяснения положение, при котором от панка или в определенном смысле сменившего его металла идут нити к эстетизации насилия, которым изначальный рок, да и рок в целом, с его ненавистью к конформному приятию зла, с его демократичностью и отвращением ко всем видам насилия, прямо противоположен.

Дело в том, что кризис культуры противостояния имеет очень глубокие корни. Само восприятие относительно налаженной жизни, погруженной в заботы о самовоспроизводстве и обогащении, подчиненной пассивно принимаемым нормам, как жизни бездуховной, терпимой ко злу и потому это зло поощряющей, а следовательно, грешной, порочной и, значит, требующей разоблачения и осуждения, — само это восприятие старо как мир; оно одушевляло еще проповедь ветхозаветных пророков. Но во всех случаях на протяжении веков этот старый строй мыслей и чувств предполагал выход за пределы отрицаемой действительности, будь то в виде удаления от мира, будь то в виде деятельности по радикальному его переустройству, будь то, наконец, в виде участия в действительности при терпеливом повседневном воздействии на нее и внесении в нее иного начала, представляющегося более высоким и духовным. Закономерное появление панка и металла из недр рок-культуры показало, что все эти формы, первоначально в

ней в той или иной мере представленные, по мере ее развития во времени оказываются с ее исходными основами несовместимыми. Рок не может всерьез считаться с перспективой ухода от общества, поскольку сам живет на эстраде и для публики, живет техническими достижениями и высоким материальным уровнем, создаваемым современной цивилизацией. И он не может ни реализовать свой духовный потенциал через участие в общепринятых формах повседневного труда в рамках отрицаемого истеблишмента, ни принять за смысл своего существования планомерное, целенаправленное переустройство общества, раз он весь целиком строится на недоверии к организованному коллективному действию и к идеологическим программам. Это особый вид нравственного протеста, в котором сам факт и процесс, сама атмосфера протеста важнее результата. Поэтому в перспективе и в тенденции такой протест либо чреват выходом за пределы нравственной и культурной общественной нормы вообще, либо кончается возвращением в лонно отрицаемой реальной общественной структуры.

Залогом такого возвращения была характерная для рока с самого начала ориентация на массовый успех. На долю панка он выпал сразу. Истеблишмент продолжал существовать и даже укрепляться, и, соответственно, продолжала существовать энергия противостояния ему. Она на первых порах и питала интерес к панкам, несравненно более узкий, чем интерес к их предшественникам в свое время, но тем не менее ясно выраженный и значительный. Успех же вводит любое явление в сферу престижа и денег, а престиж и деньги нейтрализуют и перемалывают любые формы противостояния: «Когда модельеры делают одежду а-ля панк — это, конечно, уже обыкновенные деньги»²⁰.

Попробуем подвести предварительные итоги. После двадцати с лишним лет развития в роке обнаружилась глубокая двойственность отношений с культурной традицией и культурой в целом. С одной стороны, он органически вырос из культуры послевоенного мира, отражал потребности послевоенного общества и воплощал обретенные им принципы и ценности, которые бесспорно и очевидно лежали в общем русле развития культуры. О них было много сказано ранее, попытаемся теперь свести их воедино. Простота и демократичность; недоверие ко всякого рода элитизму, особенно принимающему тоталитарный или милитаристский уклон, ко всякого рода элитарности — образовательной, интеллектуальной, основанной на консерватизме или изысканности художественных вкусов; своеобразный индивидуалистический коллективизм, при котором каждый остро и по-своему переживает собственное несоответствие традиционным условиям «правильного», жестко организованного общества, но выход ищет только за рамками наличных коллективно-обязательных политико-идеологи-

ческих программ и объединяется с другими носителями тех же чувств в нонконформистские социально-психологические группы; предпочтение прежде всего музыки, а также знакового языка материально-пространственной среды и бытового поведения словесно-идеологическим формам самовыражения; восприятие техники как естественного слагаемого современной жизни и упразднение тем самым старинной антиномии высокой гуманитарной культуры и низменного технического практицизма.

Но на той же основе в роке, каким он стал к восьмидесятым годам, явно обнаружилось стороны, противоречившие фундаментальным ценностям» культурной традиции. Высвобождение личности из-под власти социальных условностей там, где оно не уравновешено другими, более высокими формами ответственности, создает предпосылки для апологетики асоциального поведения. В тех направлениях рока, где эти предпосылки реализуются, общественный протест либо выходит за рамки культуры вообще, либо сводится к внешней эксцентричности, эпатажу и игре. В результате отрицание истеблишмента в роке — прежде всего западном — оборачивается связью с ним, принятием таких его категорий и форм, как успех, вкус к богатству, ориентация на имидж. Сам демократизм рок-движения нередко превращается в повседневной жизни в своеобразную стайность, а в искусстве — в привычку «преодолевать уникальность любого явления и иметь дело с его бесконечными воспроизведениями». Совокупность этих признаков общала року на всем протяжении его истории трудно характеризуемый словами, но явственно ощущаемый колорит: странно сочетаемую с трагизмом игровую облегченность (включающую и нарочитую брутальность), внеположенность субстанциальным силам истории, ограниченность космополитически-урбанистическим регистром существования. Рок выражает не просто определенную значительную фазу европейской культуры, но именно фазу кризисную.

В этих двух сторонах рока находят себе отражение некоторые общие и наиболее глубокие свойства культуры. Рок возник из сознания невыносимой отчужденности всех традиционных форм общественности, науки, религии, искусства от жизни, от повседневного существования обычного простого человека. «Проповедники и поэты все равно сами ничего не знают, храмы и статуи не покажут тебе дорогу, учителя и священники продадут тебя за милую душу», — пелось в одной эстрадной песенке, распространенной в Англии в конце шестидесятых годов (и известной нашему кинозрителю по прокатному фильму «О, счастливычк!»). Между тем протест против отчуждения культуры составляет одну из фундаментальных ее черт, сопутствующих ей. на протяжении веков и тысячелетий. В античном мире рядом с классической

религией олимпийских богов Греции, рядом с Капитолийской триадой покровителей Римского государства всегда жили боги малых и плотных человеческих коллективов, а в Риме в году специально выделялись особые дни как бы свободы и отдыха от правильной общественной организации. В средние века зажатая духовной аскезой церковного христианства, Жизнь искала выход и либо порождала радикальные еретические движения, направленные против главной силы тогдашней общественной организации — церкви и ее латинизированной культуры, либо, не в силах избавиться от постоянного страха перед призраками церковной ортодоксии, придавала своему протесту странно извращенные формы. О так называемой смеховой стихии западноевропейского и русского средневековья после всего о ней за последнее время написанного можно не напоминать. Со второй половины прошлого века складывается специфическая «третья культура» — культура городских низов, народных цирков и первых «кинематографов», шарманщиков и шансонье, кича и мещанского романа, частушек и негритянского джаза. Постоянное ощущение текущей рядом простой, незначительной и неорганизованной жизни, ощущение внутренней связи с ней, антагонистической и неразрывной, необходимости преодолевать свою высокую замкнутость и открываться страданиям и радостям «человека с улицы» всегда было глубинным инстинктом культуры, в той мере высокой и подлинной, в какой она осознавала свою ответственность перед жизнью в ее эмпирической простоте, естественности и непредсказуемости. Связь рока с «третьей культурой», с голосом низов, с ярмарочно-скоморошеской традицией очевидна²¹. Он возник как очередная попытка преодолеть отчуждение Культуры «с большой буквы», возник из всего только что описанного пласта культурного развития, и все исторически положительные его стороны объясняются отсюда.

Откуда же происходят все исторически отрицательные стороны рока? Все из той же структуры культуры, из той же диалектики культуры и жизни. Потребность в снятии нормативности престижной культуры, в преодолении ее отчужденности, в погружении ее в жизнь — не более властный, не более самоспасительный инстинкт человечества, чем обратная потребность: корректировать жизнь по высокой норме, ощущать человечность и привлекательность идеала — не только связь идеала с повседневным существованием, но и ответственность повседневного существования перед идеалом, моего личного интереса — перед общественной и в этом смысле внеличной нормой, а всего частного и эмпирического — перед интересом рода, облеченным в формы, внятные всем его членам и потому отвлеченные от отдельно-каждого и, значит, всегда в какой-то мере отчужденные, — в формы общеобязательной нравственной заповеди, закона и права, теоретиче-

ского обобщения, художественного образа. Отчуждение от неповторимости каждого, от малой прозы его повседневного существования, от неупорядоченности эмпирии — в такой же мере враг культуры, как условие ее бытия.

Дело не в том, чтобы пытаться выбрать в качестве привлекательной и близкой, «хорошей», одну из этих сторон и отбросить другую, признав ее опасной и вредной, «плохой», а в том, чтобы установить, в каких конкретных общественно-исторических, культурных или художественных формах в данных конкретных условиях обнаружатся диалектика и внутренне противоречивое единство указанных полюсов.

III

...Десятилетия в истории, как известно, не совпадают с десятилетиями в календаре. Шестидесятые годы длились со второй половины 1950-х до примерно середины 1970-х, когда тенденции к отказу от их наследия и обоснованию иной системы воззрений и ценностей начали нарастать, чтобы к середине 1980-х определиться окончательно. Бурные миграции населения стали грозить размыванием национальных традиций и в виде реакции вызвали к жизни общественные течения, поставившие своей целью борьбу за национальную чистоту. Если свобода от традиционных норм оборачивалась «сексуальной революцией» и легкомысленным нравственным нигилизмом, то по контрасту стали расти в цене традиция, почва и корни. Академическая шкала художественных ценностей, еще недавно вызывавшая иронию, все чаще представляла как залог социальной стабильности. Индустриально-техническое развитие, обеспечивавшее невиданное распространение комфорта и потому воспринимавшееся как знак и залог избавления от нужды и материального принуждения, обернулось совсем иной своей стороной, предстало как угроза самой среде обитания и по контрасту привело к требованию погрузиться в первозданную патриархальность. С определенного момента в суммарных характеристиках шестидесятилетия начали обнаруживаться как бы необходимо дополнявшие их признаки иного культурного комплекса, первому альтернативного. «Выяснилось, что в веселой атмосфере праздника забыли про национальные корни, про заветы предков... Один ренессанс сменился другим. На этот раз путь лежал не вовне государственных границ, а вглубь их, к смутным, но дорогам»²².

Резко изменившееся общественное мнение Западной Европы и США ясно показало, что ему действительно стали небезразличны «национальные корни и заветы предков». В начале восьмидесятых засвидетельствован приход к власти в крупнейших странах Запада — ФРГ,

Великобритании, США — консервативных правых правительств. Наиболее выразителен был пример Соединенных Штатов, где президент Дж. Картер, выдвинувший главной целью своей политики разрядку и соблюдение прав человека, в 1980 г. потерпел провал на выборах, а победила линия республиканцев, представленная Р. Рейганом, который поставил во главу угла национальные интересы и государственную безопасность США. Были газеты и журналы, склонные придавать символический смысл тому, что приход к власти Рейгана почти совпал с гибелью Джона Леннона: смена эпох воплощалась в смене ведущих по популярности фигур. Вскоре массовую поддержку получила молниеносная война Маргарет Тэтчер против Аргентины, единственный реальный смысл которой состоял в том, чтобы напомнить о былой военной мощи «Британии — владычицы морей» и сплотить нацию вокруг этих воспоминаний.

Дело не исчерпывалось политической поверхностью жизни. Сформировались и обретали вес многообразные течения философской публицистики неоконсервативного толка, придававшие описанным настроениям характер осознанного мировоззрения и общественной ценности²³. Исследованию данного аспекта неоконсерватизма посвящена важная и интересная книга М. Винера о зависимости промышленного развития современной Англии от традиций ее общественного мышления и культурного мировосприятия²⁴, в частности от массового стремления «уберечься от прогресса». В ФРГ (как, впрочем, и во многих других странах) объединяли эти умонастроения «две центральные идеи: подчинения индивида государству и обеспечения политической и духовной общности нации»²⁵. Художественная литература редко вдохновлялась такими идеями прямо, но все чаще отдавала им дань, показывая тоску и смятение, овладевающие людьми, которые не могут найти свои корни, утратили чувство тождества с нацией и ее историей. Укажем в подтверждение хотя бы на такое яркое явление французской литературы 1970-х годов, как повести Патрика Модиано.

В этих условиях у альтернативной контркультуры вообще и у рок-движения в частности стала исчезать питательная среда, начал разрежаться вокруг нее воздух и размываться та основа, на которой она прожила четверть века. Реакции ее на эти сдвиги были многообразны. Нам надо в них вдуматься и их проанализировать, дабы нащупать ответ на вопрос, с точки зрения общей теории культуры наиболее существенный: возможно ли вообще и, в частности, в условиях конца XX века сколько-нибудь гармоничное сочетание Культуры и контркультуры, их синтез, или они действительно гасят друг друга, исчерпывают систему, и мы оказываемся между завершенным прошлым и неясным, из других элементов сгущающимся будущим?

Попробуем ответить на этот вопрос — но пока что не на сегодняшнем уровне, а исходя из перспективы, которая открывалась, как думали многие, в конце 80-х. Перенесемся в те годы, поставим все глаголы в настоящее время. Выживают те, кто оказался способен сохранить верность контркультуре, черпая энергию противостояния в новом, своем, на всем опыте рока основанном осмыслении высокой художественной традиции и народно-национального начала. Тех, кто сосредоточен на высокой традиции — их принято объединять термином арт-рок, — нам сейчас лучше оставить в стороне, их творчество требует слишком специального музыковедческого анализа. Заметим лишь, что здесь категории преемственности, наследия, эстафеты культуры выступают особенно отчетливо, поскольку в лучших образцах этого стиля слияние музыкальной классики с роком абсолютно органично. Сомневающиеся могут внимательно послушать «Картинки с выставки» Эмерсона, Лейка и Палмера или произведения некоторых композиторов современной Прибалтики. Нам важнее завершить весь проведенный анализ краткой характеристикой того направления, для которого подлинной сферой рока стало наследие народно-национальной культуры. Таких музыкантов (их творчество часто называют фолк-рок) ²⁶ сравнительно немного, но они привлекают все больше внимания, занимают первые места в списках «лучших из лучших». В фолк-роке наиболее ясно и актуально выразилось главное противоречие, которым отмечено все исследуемое явление: с одной стороны, верность шестидесятиничеству, «неписаному кодексу чести — "мы" против "них"»; верность нигилизму по отношению к респектабельным традициям, отталкивание от конформного коллективизма — все, без чего нет рока; и, с другой стороны, невозможность больше игнорировать изменившиеся зовы времени — потребность в серьезности и глубине, в народно-национальной традиции, в простых общественных ценностях — все, без чего сегодня нет культуры.

Диск Алана Халла из фолк-группы «Линдисфарн» называется «Пайпдрим» (1973). Слово *pipe dream* непосредственно означает как бы грезу, поднимающуюся с дымком из трубки, которую куришь; но в более узком смысле — видение курильщика опиума, и за ним сразу встают ассоциации, связанные со стилем жизни рок-среды тех бурных лет; однако в этом своем значении слово *pipe dream* принадлежит английскому языку не Англии, а лишь США, где у фолка есть база в виде сельских «комьюнитнз» и где американский акцент этого слова сразу настраивает восприятие на патриархально-фольклорный лад. На пластинке Халла первая песня называется «Money Game». Некто вроде бомжа, выпавший, наверное, сначала из комьюнити, а потом, наверное, и из города, попадает в деревню, и в жестком роковом ритме ду-

ша его что-то вспоминает и тает. Все это в мелодии; в сюжете — просто незатейливая, традиционная для фольклора история вроде нашего «Хасбулата удалого». Во второй песне «Жена сельского джентльмена» стилистика та же, но с подчеркнутой двусторонней иронией. Противоречивое сочетание тех же двух импульсов образует устойчивую, принципиальную характеристику фолк-рока — в поразительной «Their answer, my friend, is blowing in the wind» Боба Дилана, в его же «Positively 4th Street», в «Liege and Leaf» группы «Фэйрпорт Конвеншн» и многом другом. Во второй половине 1970-х годов фолк-рок стал было просто совокупностью приемов, отработанной техникой, лишенной элемента открытия. Но тем показательнее, что в восьмидесятые он опять наполняется жизнью и расправляет крылья. Интонации его начинают слышаться в несколько неожиданных местах — например, на дисках «Бумтаун Рэтс»; в университетах США открывается специализация по року в контексте народной культуры, народных зрелищ и развлечений; советская рок-звезда Ж. Агузарова на вопрос «Каков твой прогноз в рок-музыке?» отвечает журналистам, что «слагаемые нынешней музыкальной речи — традиции национальных культур»²⁷; ирландский университетский оркестр привозит в Москву программу, в которой фольклор и рок становятся уже совсем неразличимы. «Последние двадцать лет, — говорит ведущий, — ирландская молодежь очень увлекается фольклорной музыкой». Тот факт, что это Ирландия, не случаен.

Первое место по популярности в мировом роке занимает ирландская группа «Ю-2», все чаще признаваемая «лучшей рок-группой своего поколения» и «великой планетарной группой 80-х годов»²⁸. На чем ее популярность основана? О чем она говорит? «Мы прежде всего рок-н-ролл-группа, но в варианте 1985 г., — отвечает ведущий ее музыкант Боно Вокс. — Мы из плоти и крови. Мы человеческие существа, люди. Мы играем до пота. Мы не маскируемся своими прическами. На эстраде мы дома». Борьба со всей эстетикой имиджа для них играет первостепенную роль: «У „Ю-2“ нет маски. Мы ничего не изображаем. Наша цель — создавать музыку, которая бы просто отражала, что происходит в нашей жизни, отражала так верно и честно, как мы только можем»²⁹. Поэтому «Ю-2» всячески подчеркивают, что они ирландская группа, а не английская: «У нас в Ирландии мода не является такой силой, как в Англии. Я ничего не имею против стиля, но за модой всегда стоит промышленность». Стремление выбиться из имиджа к исторической конкретности и общенациональным ценностям толкает группу к религиозности. При этом примечательным образом — неконфессиональной, к «духовному корню обоих вероисповеданий» — тому, что Боно называет spirit, «дух», и что составляет для него глав-

ный, «очистительный» смысл рок-н-ролла, — очистительный потому, что он дает возможность высказать себя до конца, минуя идеологические, интеллектуализированные формы, обращаясь «к голове, сердцу и ногам»; потому что он роднит группу с аудиторией, из которой «исходит несказанное тепло»; потому, наконец, что в песнях «Ю-2» присутствует «пугающая красота» родных мест — северных побережий Ирландии и Шотландии, то в виде демонстрируемых на концертах слайдов, то в самой атмосфере песен. Надо сказать, что музыка группы вполне соответствует этим признаниям — не тем лишь, что заключено в словах и в мелодии, а и чем-то третьим и главным, что не просто слова и не только мелодия и что, очевидно, и есть spirit, дух рок-н-ролла сегодня. Или, может быть, также и завтра? Когда с 1990-ми годами это «завтра» наступило, выяснилось, что упования были напрасны.

Отчуждение переусложненного, раздираемого противоречиями, принявшими ныне глобальный характер, бюрократизированного, выламывающегося из природных рамок строя жизни никуда не делось. Соответственно мысли, чувства и чаяния, некогда вызвавшие к жизни рок-движение, остаются, придают ему ценность и смысл, периодически возрождают массовый интерес к исходным его формам. Поэтому в «восьмидесятнической» рокофобии так часто ощущается грубый консерватизм, идеализация застоя, стремление давить по живому. Для такой оценки есть объективные основания; она подтверждается многочисленными фактами от сожжения ку-клукс-кланом пластинок «Битлз» и изображений самих музыкантов³⁰ до скандала, вызванного осенью 1988 г. появлением книги А. Голдмэна «Жизни Джона Леннона»³¹, или нередкого сегодня в США любого другого «декларативного документа культурного консерватизма, рокофобия которого представляет собой чуть более элегантную вариацию на темы Голдмэна»³²; от отмеченной английской прессой в конце 1970-х годов «псовой охоты» на панков, — «охоты до полного уничтожения»³³ до избивания любителей рок-музыки на центральной улице Воронежа в том же 1988 году³⁴ и т. д.

«Восьмидесятнический» комплекс представлений и идей был и остается в высшей степени двойственным. Послевоенные процессы — крупные перемещения населения из деревни в город, из отсталых бывших колоний в метрополию, всегда чреватые на первых порах массовой деклассацией; резкое усиление вертикальной социальной подвижности, сопровождаемое разрушением традиционной социокультурной стратификации; бурное распространение массовой и технически репродуцируемой культуры с ее тенденцией к замене неповторимого качества художественного предмета количеством его копий, а реальных

ценностей престижными и т. д. — все это было и есть, вошло в плоть и кровь современного общества, и призывы к национальной чистоте, к восстановлению традиций и исконных святынь, презрение к массовой культуре исходят от людей, несущих в себе деструктивный опыт этого общества. Как давно уже было сказано, различные проявления сегодняшнего почвенничества — это «тоска инкубаторной курицы по курятнику»³⁵. Курицы, прибавим от себя, которая никогда курятника не видела и стремится навязать всем свое инкубаторное о нем представление³⁶.

Типологически так же обстоит дело с шестидесятнической рок- (а вслед за ней и всей контр-) культурой.

Есть группы и есть издания, считающие, что классический рок-н-ролл сохраняет всю свою привлекательность и, следовательно, вошел в золотой фонд музыки и культуры. Это важно, ибо свидетельствует о сохранении в контрапункте времени шестидесятнической мелодии: по-видимому, просто отбросить все то, что тогда вошло в жизнь Европы, нельзя и сейчас. Но нельзя ведь и отождествлять радость элегических воспоминаний и чувство сегодняшней живой жизни, далеко и невозвратно — хорошо это или плохо — ушедшей от тех лет, мыслей и чувств.

Другой подход к проблеме состоит в демонстративно-программном сочетании рока «встык» с явлениями культуры, завоевывающими в 80-е годы новое влияние в общественном сознании. Но когда, например, группа из Лос-Анджелеса «Страйперз» насыщает рок-тексты евангельскими реминисценциями, выступая под лозунгом «Господь хочет, чтобы мы играли тяжелый металл», или когда роковая музыкальная ткань насыщается интонационными, да и мелодическими элементами то из Высоцкого, то из хора Пятницкого, а рассказ о русских богатырях оправлен в раму из хард-рока, трудно избавиться от впечатления искусственности и двустороннего неуважения.

Чаще всего объяснения той ситуации, в которой оказался рок, состоят в отделении рока как типа поведения и жизненной позиции от рок-музыки. Жизненная позиция признается целиком принадлежащей прошлому и оценивается более или менее отрицательно, а собственно музыка, очистившись от эпатажного любительства, от простоватости и эксцессов шестидесятнической поры, развивает сегодня достижения сложного высокопрофессионального западного рока 70-х годов, возвращается в лоно высокой художественной традиции.

Взгляд этот начал складываться давно. Уже сам Леннон в последнем своем интервью говорил, что самое сильное его желание — «освободиться от всего лишнего, от „Битлз" в том числе»³⁷; контекст не оставляет сомнения в том, что «лишним» для него было все, кроме чув-

ства природы и творчества. «Битл № 2», Пол Маккартни, отправляется в гастрольное турне вокруг света с целью «предложить людям хорошую музыку»³⁸. Мысль о том, что шестидесятнический стиль жизни принадлежит забытому прошлому, а музыка, созданная ведущими рок-композиторами, — будущему, оказалась основным выводом из всей ожесточенной полемики вокруг упоминавшейся выше книги Голдмэна: «Правда — в музыке. Ты хочешь узнать правду — иди и слушай его песни»; это — из «Роллинг стоун»³⁹. А вот рецензия на выпущенный в связи с этой же полемикой двойной альбом «"Имэджин": Джон Леннон» в итальянском «Рок магазин»⁴⁰: «Бывший битл был прежде всего музыкантом и именно таковым останется в памяти поколений. Этот двойной диск представляет собой запись фонограммы фильма, который привлекателен прежде всего тем, что возвращает образ Леннона в ту сферу, которая была для него основной, — в сферу музыки и которая полнее отражает его ценность человека и художника (художника прежде всего) вопреки попыткам последнего времени перенести акцент на личность».

Такой же в принципе подход отмечается в некоторых советских изданиях. Наиболее последовательное и отчетливое выражение он получил в статье такого серьезного знатока рока, как С. Левин⁴¹. Суть ее сводится к делению истории рока на период андерграунда (1960-е годы на Западе, 1970-е в СССР) и период рок-музыки как искусства (1970-е на Западе, после 1985 г. в СССР): если первый был временем контркультуры, то во втором она превратилась «просто в новую культуру нового времени», то есть стала восприниматься «не как образ жизни, а как предмет искусства», доказав, что «на смену року 60-х пришел другой вид рока, как правило, требующий новой ступени музыкального мастерства». Статья озаглавлена «Продался ли Боб?». Заголовок этот представляет собой невежливо сформулированный вопрос, связанный с успехом и знаками официального внимания, которыми пользовался Б. Гребенщиков. Несмотря на свою некрасивую форму, вопрос очень глубок: остается ли в принципе музыкант в сфере рок-культуры, если он представляет свои новые работы в пресс-центре Министерства иностранных дел, как Б. Гребенщиков, или получает почетную степень доктора наук за «выдающийся вклад в музыкальную культуру», как Пол Маккартни, — короче, если он стал частью истеблишмента?

Рок, как мы убедились, возник из обострившейся в послевоенные годы ситуации отчуждения и потребности в ее преодолении. Его суть и плоть поэтому связана с устойчивыми, веками существовавшими реакциями на отчуждение от человека общественных институтов, культуры, морали, норм поведения, — реакциями, соединившимися в единое

целое и принявшими современный облик, но не изменившимися от этого по существу. В число их входят, например, маргинальность, то есть стремление уйти из зоны повышенного напряжения общественной и государственной жизни на ее периферию: древние народы долго не принимали линейного представления о времени как о постоянно стремящемся вперед потоке, который ежедневно ставит человека перед новыми испытаниями, и предпочитали оставаться в циклическом времени, вечно повторяющемся и потому как бы стоящем, то есть жить не столько в истории, сколько в природе; следуя той же потребности, римляне много раз в году табуировали все виды деятельности, связанные с трудом или войной, с силовым воздействием на окружающую природу и общество, как бы упраздня на краткий миг общественные противоречия, суды, законы и приговоры, контрасты бедности и богатства; современный хиппи, сказавший: «я не хочу ничего делать, я не хочу лгать, не хочу пробивать себе дорогу куда-то», ничего нового не придумал. Другой традицией, унаследованной роком, является плебейский протест против официализированной культуры как дела сытых и благополучных; так относились ранние христиане к античным храмам и греко-римской философии, францисканцы-минориты, а позже Савонарола к роскоши дворцов и церквей и к произведениям искусства, их украшавшим, участники стихийных крестьянских бунтов к порядкам и ценностям помещичьего дома — нигилизм панков, как видно, возник не на голом месте.

Само отношение к музыке не столько как к самоценному искусству, сколько как к форме коллективного напряженно эмоционального опыта тоже уходит корнями очень глубоко и отнюдь не родилось с Элвисом Пресли. В высоком искусстве традиционного типа жизнь воспринимается, в образной форме особо чуткими художественными натурами, принимает в их творчестве вид произведения, которое потом предъявляется зрителю, слушателю или читателю, вызывая в нем реакцию чувств, мыслей, особое эстетическое переживание. Но история известен и другой путь, при котором исходной точкой является особое эмоциональное состояние группы, творчество носит коллективный характер, и цель его — не в создании произведения, а в определенном экзистенциальном переживании, и исполняемые при этом музыка или танец, в том числе и когда они авторские, оцениваются по своей способности обострять и усиливать это переживание. Творчество здесь не монополизировано художником, к нему приобщен весь коллектив, а эстетическое переживание растворено в жизненном и духовном. Таковы были мистерии античной поры; таковы сегодня макумбы и кандомбле индейцев и негров Вест-Индии и Латинской Америки; между одними и другими существовали многие явления, типологиче-

ски сходные. Рок стоит в том же ряду: «...от усилителей, работающих на полную мощность, дрожит все внутри. Голубоватый столб дыма поднимается к небу, у каждого в руке горит зажигалка в знак братства. Эмерсон, Лейк и Палмер в энный раз исполняют на бис песни, и ты (речь идет о В. Высоцком. — Г. К.) вдруг принимаешься петь во все горло. Наши обалдевшие соседи привстают посмотреть, откуда исходит этот громяющий голос, подхватывающий темы рока, и, заразившись твоим энтузиазмом, все начинают орать. На стадионе мы почти оглохли, и еще долго потом болела голова, зато отвели душу»⁴². Наконец, важнейшей частью того наследия, которым живет рок, является молодежная традиция. За ней всегда стоял не столько возраст — многим зачинателям рока, все еще активным и пользующимся широкой популярностью, сегодня под пятьдесят, — сколько положение неполной включенности в истеблишмент и свое, часто альтернативное, отношение к культуре. На этой стороне дела не стоит останавливаться — отчасти она освещена выше, отчасти дана каждому в повседневном опыте, общие же исторические основы после ряда классических работ на эту тему, зарубежных и советских, более или менее очевидны⁴³.

В связи с разбором наследия, которым — обычно неосознанно — живет рок, на новом витке анализа мы приходим все к той же фундаментальной проблеме: культура не существует без нормы в морали, без образа в искусстве, без цивилизации в жизни, то есть без отвлечения от непосредственности, от эмпирической индивидуальности, от всей неуследимо пестрой майи повседневного существования; она не может, другими словами, не тяготеть к Культуре «с большой буквы». Но тем менее может она жить растворенной во всеобщей норме, отвлеченной от непосредственности, эмпирической индивидуальности, повседневности, жить в виде отчужденной Культуры «с большой буквы». Нет эллинства без светлых олимпийских богов и высокой Поликлетовой классики, но она становится назидательной олеографией под взглядом человека, который не различает в нем элевсинский тон. Нет Рима без римского права, но нет его и без Сатурналий. Францисканство перестало быть таким бесконечно волнующим и бесконечно привлекательным фактом культуры, когда кардинал Уголино (будущий папа Григорий IX) превратил его в правильный церковный орден. Культура растворилась бы в оргиастических культах, в распаде государственности и права, в нищенстве Христа ради и перестала бы существовать, если бы альтернативные ее контрформы восторжествовали полностью, но без контртона иссякает сама ее мелодия. Рок, как мы убедились, входит в ряд таких контрформ, и он не может «просто превратиться в новую культуру» ценой утраты своего контркачества, «горчинки противостояния», «мы» против «них»; без них он становится

либо материалом для дискотек, либо основанием для присуждения почетных званий.

Но бытие в актуальном противоречии невыносимо и сколько-нибудь долго невозможно. Родившись в контррегистре, любое явление требует модуляции в более устойчивую тональность, оставаясь при этом в силу всего сказанного фактом подлинной культуры, лишь если (и до тех пор, пока) ему удастся сохранить живительное напряжение противостояния. Можно ли, однако, быть в одном регистре культуры, сохраняя в то же время импульсы другого, альтернативного? Возможно ли это вообще и, в частности, сегодня?

Общие модели культуры в каждую эпоху создавали не столько художники и поэты, историки или философы, сколько естествоиспытатели, когда и если им удавалось проникнуть в те глубины, где противоречие природы и духа упраздняется и полюса его выявляют свое единство. Милетские натурфилософы обнаружили дихотомию единой «первоматерии» жизни и ее частных проявлений, легшую в основу той классической диалектики идеальной нормы и эмпирической действительности, в которой еще Гегель видел суть античного искусства и всего античного строя существования. Герои классицистической трагедии XVII—XVIII вв. и правители бесконечно враждующих бесчисленных герцогств и княжеств этой поры равно ведут себя наподобие «неукротимых корпускул», открытых Лейбницем, или его «монад». И разве не к Максвеллу восходит то представление о самоценности поля — не тел как таковых, а значимого, насыщенного энергией и смыслом пространства между ними, без которого не было бы ни живописи импрессионистов, ни драматургии Ибсена или Чехова?⁴⁴

Противоречие культуры и контркультуры во второй половине нашего века — динамичное, подвижное, неустойчивое, как неустойчивы, каждый в себе, и оба его полюса, постоянно колеблющиеся между мертвой стабильностью целого и разрушительным хаосом атомарности, также раскрывается как одно из отражений общей модели действительности, разрабатываемой сегодняшним естествознанием.

С 1950-х годов стремительно растет число исследований в области физики, физикохимии, биофизики, математики, посвященных разным аспектам проблемы «порядок — хаос». При этом исследователи отдают себе полный отчет в том, что проблема эта едина, что в антиномии, в ней сформулированной, отражается общая модель действительности. Проблема взаимоотношений порядка и хаоса обусловлена предшествующими открытиями в естествознании, но сами эти открытия возникли

не без неосознанного воздействия общественной и культурной среды сегодняшнего мира, а потому отражают ее и выявляют ее глубинную проблематику.

Суть дела сводится к следующему. В природе отмечается ряд процессов — таких, например, как вращение Земли вокруг Солнца или колебание маятника без трения, — которые строго детерминированы, протекают в, так сказать, регулярно повторяющемся, то есть обратимом, времени и потому не знают энтропии, дезорганизации и случайности. Именно эти процессы рассматривались классической физикой от Ньютона до Эйнштейна. Сегодня наука накопила огромное число фактов, неопровержимо свидетельствующих о том, что «обратимость и жесткий детерминизм в окружающем нас мире применимы только в простых предельных случаях. Необратимость и случайность отныне рассматриваются не как исключение, а как общее правило». «Лишь искусственное может быть детерминированным и обратимым. Естественное же непременно содержит случайности и необратимости»⁴⁵.

По антиномии «порядок — хаос» выстраиваются сегодня глобальные процессы в обществе и культуре: государственная организация — и массовые, в таких масштабах никогда ранее не виданные преступность, терроризм, наркомания, СПИД; отовсюду раздающаяся нравственная проповедь, обращение идеологии к твердым заповедям, к традиционным устоям — и разлитый в атмосфере массовый, бытовой аморализм. Антиномия существует не только в своих предосудительных общественных проявлениях. По всему миру идут поиски экономических моделей, которые бы позволили преодолеть противоречие стихии рынка и жесткого планирования; происходит отчетливая переориентация социального познания от изучения общества как упорядоченной системы общих категорий к проникновению в неупорядоченную конкретность повседневной жизни, общественных эмоций, социальной психологии личностей и масс. Перечень может быть легко продолжен.

Три вывода из исследования проблемы «порядок — хаос» обладают с общей точки зрения особенной актуальностью. Первый вывод состоит в том, что логическому ряду: обратимость — детерминированность — логика — закон — порядок противостоит более адекватный сегодняшней реальности ряд: необратимость — асимметрия — энтропия — хаос. Второй вывод связан с тем, что оба члена антиномии не только противостоят друг другу, но и постоянно взаимодействуют, причем таким образом, что хаотические процессы во всех сферах обнаруживают потенциальную способность к самоорганизации, к созданию как бы вторично упорядоченных «диссипативных» структур. Третий вывод дополняет второй. Подобные потенции реализуются не автоматически и не всегда, а лишь в некоторых заранее непредсказуе-

мых «точках бифуркации», вблизи которых системы начинают вести себя особенно неупорядоченно, как бы колеблются перед выбором одного из нескольких путей эволюции, после чего в силу неустановившихся причин движение начинает идти либо в сторону дальнейшего нарастания неупорядоченности, либо все поведение системы резко меняется и необратимость становится источником порядка, когерентности, организации. «Неизбежно напрашивается аналогия с социальными явлениями и даже с историей»⁴⁶.

Понимание проблем рокмузыки, контркультуры, частью которой рок является, общей культурной ситуации, стоящего за этой ситуацией исторического соотношения двух эпох — шестидесятых и восьмидесятых годов, во многом определяется различными модификациями универсальной для нашей эпохи антиномии «хаос — порядок». Мы находимся в «точке бифуркации».

1989

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Green J. Facing Macca // Time Out, No. 947, oct. 12—19, 1989, p. 9.
- ² Trois étoiles // Rock and Folk, juillet — août, 1987, p. 47.
- ³ Comolly R. John Lennon. 1940—1980. A Biography. London; New York, 1981, p. 16.
- ⁴ Рекиан В. Кайф // Нева, 1988, № 3, с. 121.
- ⁵ Взято из монолога московского «рок-художника» в документальном фильме Н. Хворовой «Тетива» (1985).
- ⁶ Davies H. The Beatles. The Authorized Biography. London, 1968, p. 195.
- ⁷ Les murs ont la parole. Journal mural mai 68. Sorbonne. Odéon, Nanterre etc... Citations recueuillies par Julien Besançon. Paris: Tchou éditeur, 1968, p. 128.
- ⁸ Подробный перечень событий, приходящихся на 1967 год и делающих его своеобразным пиком ранней рок-культуры, см.: Полта К. Не для всех и не для каждого // Сельская молодежь, 1989, № 9, с. 28—29.
- ⁹ Советская культура, 30.IX.1989.
- ¹⁰ Лодер К. Это было двадцать лет назад сегодня // Ровесник, 1988, № 3, с. 20.
- ¹¹ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung (1936) // Benjamin W. Allegorien kultureller Entfremdung. Ausgewählte Schriften 1920—1940. Leipzig: Reclam, 1984.

- ¹² *Wicke P.* Von der Aura der technisch produzierten Klanggestalt. Zur Ästhetik des Pop // *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft.* Berlin: Verlag Neue Musik, 1985.
- ¹³ *Benjamin W.* Das Kunstwerk..., S. 411.
- ¹⁴ *Ibid.*, S. 411—413.
- ¹⁵ *Wicke P.* Von der Aura der technisch produzierten Klanggestalt. S. 279.
- ¹⁶ *Лодер К.* Это было двадцать лет назад сегодня, с. 21.
- ¹⁷ *Rolling Stone*, oct., 1988, p. 60.
- ¹⁸ Итальянский журнал «Рок мэгзин» в ноябре 1988 г. писал о том, как музыканты популярной сегодня на Западном побережье США группы «Металлика» «вышли за пределы традиционного рока и создали новую его разновидность — по имиджу, отношению к жизни, духу, антикоммерческой направленности нечто подобное панку 70-х годов, но усиленному за счет опыта 80-х с их ясным пониманием того, что время революций кончилось... Они представляют новое поколение рока, сохраняя по-прежнему его яркость, противостояние, разоблачение». Как явствует из контекста, слова «сохраняя по-прежнему» в последней фразе естественней было бы заменить словами «всячески усиливая».
- ¹⁹ *Rolling Stone*, jan., 1971. Наркотики и алкоголь, половые излишества, жизнь на износ и сжигание себя к 70-м годам образовали особый этос всего рока хиппианской эпохи. Примечательно, что позже, уйдя во многом из жизни, этот этос остался и даже усилился в имидже — прежде всего у металлистов; да и самые страшные панки позже, говорят, пили уже только пиво.
- ²⁰ *Карр Р.* Спокойно... Спокойно... Еще спокойнее. Интервью с Элтоном Джоном // *Ровесник*, 1979, № 2, с. 30.
- ²¹ См.: *Смирнов И.* Фольклор новый и старый // *Знание — сила*, 1987, № 3.
- ²² *Вайль П., Генис А.* Шестидесятые. Мир советского человека // *Иностранная литература*, 1991, № 2.
- ²³ См. обзоры философски-публицистической литературы данного направления: преимущественно в Англии — Неоконсерватизм в странах Запада, ч. 2. Социально-культурные и философские аспекты // Реферативный сборник ИНИОН. М., 1982; в Германии — *Френкин А. А.* Феномен неоконсерватизма // *Вопросы философии*, 1991, № 5.
- ²⁴ *Wiener M. J.* English Culture and the Decline of Industrial Spirit. 1850—1980. Cambridge, 1981.
- ²⁵ *Френкин А. А.* Феномен неоконсерватизма, с. 67.
- ²⁶ Здесь и далее обозначение «фолк-рок» употребляется, как станет ясно из приводимых примеров, в узком, прямом и терминологичном, смысле слова. Такие нередко с ним ассоциируемые явления, как кантри-рок и ритм-блюзы, не рассматриваются и не подразумеваются, хотя и входят в общекультурный контекст фолк-рока.

- ²⁷ Советская культура, 6.X.1989.
- ²⁸ Rock and Folk, juillet — août, 1987, p. 11.
- ²⁹ U-2. Interview by Jeff Spurrier // Spin, may, 1985, p. 21.
- ³⁰ Davies H. The Beatles. The Authorized Biography, p. 221.
- ³¹ Goldman A. The Lives of John Lennon. 1988, 719 p.
- ³² Newsweek, 17.X.1988.
- ³³ Мюррей Ч. Ш. Музыка с тонущего корабля // Ровесник, 1978, № 2, с. 20.
- ³⁴ Правда, 21.1.1988.
- ³⁵ Самойлов Д. Дневники // Огонек, 1990, № 23, с. 13.
- ³⁶ См. подтверждение и развитие этой мысли: Шушарин Д. Культура посада: перед зеркалом как перед иконой // ДИ, 1989, № 4.
- ³⁷ Гростарк Б. Последнее интервью // Ровесник, 1984, № 5, с. 27.
- ³⁸ Московские новости, 13.X.1989.
- ³⁹ Newsweek, 17.X.1988.
- ⁴⁰ Imagine: John Lennon // Rock Magazine, 1988, No. 11.
- ⁴¹ См.: Левин С. Продался ли Боб? // Культурно-просветительная работа, 1989, № 5.
- ⁴² Влади М. Владимир, или Прерванный полет. М., 1989, с. 83—84.
- ⁴³ Для предварительного знакомства можно рекомендовать: Mannheim K. The Diagnosis of our Time. London, 1943, p. 31—53; Чайковский Ю. В. Молодежь в разнообразном мире // Социологические исследования, 1986, № 1.
- ⁴⁴ См. более подробно: Кнабе Г. С. Внутренние формы культуры // ДИ, 1981, № 1.
- ⁴⁵ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986, с. 48, 50.
- ⁴⁶ Там же, с. 56. Ср.: Лотман Ю. М. Клио на распутье // Наше наследие, 1988, № 5.

ЗНАК И ЕГО СВОЙСТВА

Связи между бытом и историей одновременно и непреложны, и сомнительны, они есть, и их как бы нет. Они, другими словами, существуют не как данность, а как проблема.

Откуда возникает эта проблема? В чем ее суть? Как она решается?

Люди сами делают свою историю. Они делают ее в повседневном труде и борьбе, создавая материальные и духовные ценности, совершенствуя общественное производство, вырабатывая формы общественной организации, культуры, искусства. Иногда, однако, забывают, что при этом они обязательно что-то едят, пьют, как-то одеваются, живут в домах, окружены вещами, руководствуются в своем поведении привычками и традициями и что это повседневное бытие не может не оказать влияния на их общественное поведение, а тем самым и на то, как именно они делают свою историю. С этой точки зрения, наверное, все-таки прав крупный немецкий филолог и историк Эрих Ауэрбах, писавший: «Именно в духовных и экономических отношениях повседневной жизни открываются силы, лежащие в основе исторических движений; эти последние, будь то война, дипломатия или внутреннее развитие государственного устройства, — лишь итог, конечный результат изменений, происходящих в глубинах повседневного».

Не менее справедливо, однако, и другое. Люди делают свою историю сами, но на основе уже существующих условий, уже действующих сил, подчиняясь определенным закономерностям — социально-экономическим, затем политическим и идеологическим. Непосредственные мотивы повседневной деятельности и ее конечный общественный смысл, бытовое поведение и историческое нетождественны, а подчас и не связаны друг с другом. Так, римский император Флавий Веспасиан был скуп и в быту неприхотлив, его сын Тит, сменивший Веспасиана у власти, был щедр и любил горячие ванны. Что это дает для понимания римского принципата? Более или менее ничего — как руководители государства, воплощавшие в своей деятельности объективно заданную закономерность социально-политического развития Римской империи, они вели себя совершенно одинаково.

Любое научное познание состоит, в частности, в том, что в многообразии окружающих явлений мы обнаруживаем общее, открываем внутренние связи и формулируем законы, ими управляющие. В силу своей отвлеченности от жизненной полноты и конкретности такие за-

коны узки, приблизительны и улавливают лишь обобщенные закономерности реальной жизни. Такова цена, которую приходится платить за раскрытие неочевидных связей между явлениями, за проникновение в их сущность. Познание, однако, не стоит на месте. Вечно и упорно преодолевает оно узость и неполноту им же открытых законов, вечно и упорно стремится наполнить их все более конкретным жизненным содержанием.

Общие закономерности, управляющие познанием исторического прошлого, открытые и открываемые исторической наукой, познаются глубже, если рассматриваются, во-первых, во все более тесной связи с их реальным субъектом — живым человеком и, во-вторых, рассматриваются через его повседневную деятельность, во всем многообразии и осязаемости окружающих условий. Вне обстоятельств, плотно и неприметно окружающих исторического человека, то есть прежде всего вне традиций повседневного существования и жизненной среды, не удастся понять внутренние стимулы его общественного поведения. Исследование закономерностей исторического развития общества через повседневную жизнь личностей и масс — необходимый очередной шаг к тому, чтобы уловить в этом развитии все богатство индивидуального и отдельного.

Если в основе исторических событий — войн, революций, народных движений, переворотов в производстве и социальной структуре — лежит поведение действующих в них людей, если, далее, поведение это зависит *в конечном счете* от расстановки и движения социально-экономических, а затем и политических, культурно-идеологических сил, *непосредственно* же определяется тем, как эти силы, их требования и лозунги преломились в повседневной жизни и труде людей, в их мироощущении, психологии и эмоциях, то задача, следовательно, состоит в том, чтобы выяснить, как именно реализуются экономические и иные объективные условия в деятельности людей, как они становятся историей, найти в реалиях народного существования отражение общих исторических процессов и закономерностей и проследить эти процессы и закономерности до их проявления в повседневной жизни.

Такая тенденция обнаруживается в последнее время в исторической науке вполне очевидно, в многочисленных и разнообразных формах. Явственно растет удельный вес исследований, посвященных теории и истории культуры, причем особое внимание обращается на специфические для каждой эпохи особенности мировосприятия, формы жизни, нормы мышления и традиции поведения. Сложилась в самостоятельное направление историческая социальная психология. Широкое использование семиотических идей и методов позволило раскрыть общественно-историческое содержание в самых обыденных проявлениях

ях человеческой жизни. Идет единый процесс насыщения научно-исторических построений жизненной конкретностью.

Каждая эпоха создает свои, характерные для нее вещи, и потому много лет или даже столетий спустя они могут немало рассказать о породившем их времени. Вещи — своеобразный язык, на котором время говорит о себе. Специалисты разных областей науки вычитывают из вещи каждый раз свою, особую информацию: искусствовед — характерное для каждой эпохи, стиля, направления соотношение в вещи функционального и эстетического начал; этнограф и археолог — отразившийся в ней уровень развития производительных сил, имущественную дифференциацию, ареал брачных, торговых, культурных связей, идеологические представления и художественные традиции; современный историк, поставивший перед собой очерченную выше задачу, — зашифрованную в вещи характеристику внутреннего мира и эмоционально-психического склада исторического человека. Но дабы понять, что может рассказать историку вещь — и прежде всего связанная с повседневным существованием вещь бытовая, — необходимо выяснить, как, благодаря каким свойствам она в состоянии это сделать. Таких свойств несколько.

Во-первых, у любого бытового факта, помимо его практического смысла, есть еще и другой, этим практическим смыслом не покрываемый. Когда герой шуточного стихотворения Пушкина «"Женись" — "На ком?" — "На Вере Чацкой"» отказывается жениться на девушке потому, что в ее семье «...орехи подают. Они в театре пиво пьют», то он полностью игнорирует прямое назначение орехов или пива быть продуктом питания, лакомством, средством утоления жажды и воспринимает их только с точки зрения, никак с этим прямым назначением не связанной, — они приняты в социальном кругу, герою постороннем и его шокирующем, несут на себе печать, по его представлениям, невоспитанности и мещанства. По своей прямой функции предмет быта относится к сфере удовлетворения жизненных потребностей; своим же непокрываемым этой функцией остатком принадлежит общественной сфере и выражает принятые в ней нормы. Такой остаток, как известно, *принято* называть знаком, а его общественное содержание — знакомым, смысл, который при этом приобретает вещь, — семиотическим, наука же, исследующая относящиеся сюда явления и процессы, носит название семиотики. Фрак и крахмальная манишка, гимнастерка и сапоги, джинсы и свитер — все они представляют собой разновидности одежды и предназначены укрывать человеческое тело от воздействий окружающей среды. По знаковому же своему смыслу они не имеют между собой ничего общего. Эти три комплекта одежды, сменившие друг друга во времени, отражают эволюцию ценностных ори-

ентаций, идеологических позиций, общественного самоощущения, то есть повседневно переживаемую историю. Источником познания внутреннего мира и эмоционально-психического склада человека бытовая вещь служит для нас потому, что ей присуще знаковое содержание.

Второе семиотическое свойство бытовых вещей связано с тем, что знаковая, то есть общественно-историческая и культурная, социально-психологически переживаемая характеристика вещи располагается в иной плоскости, чем ее характеристика техническая, материальная, а иногда даже и прямо противоречит последней. Чтобы убедиться в этом, давайте вспомним известный, наверное, каждому портрет Сергея Тимофеевича Аксакова, писанный в 1878 году И. Н. Крамским по прижизненной фотографии, находящийся ныне в Третьяковской галерее и бесконечно воспроизводимый в журналах и учебниках. Все во внешности писателя — не полагавшаяся дворянам борода, куртка, сшитая как крестьянский зипун, палка вместо трости — носит отчетливо, подчеркнуто знаковый характер, призвано показать верность русскому крестьянскому корню, враждебность оформлению жизни, принятому в сановном обществе николаевской поры. Но как же сочетается с такой целью непосредственный облик воспроизведенных на изображении деталей — форма бороды, какая-то уж очень шкиперская, англо-скандинавская, покрой и материал куртки, явно имеющий мало общего с реальным крестьянским зипуном?

Действительно, одежда, в которой на картине изображен С. Т. Аксаков, носила в семье название «святославки» и шилась по специальному заказу, по некоторым сведениям даже у французского портного. Но это странным образом не мешало ни современникам, ни опирающимся на них комментаторам постоянно называть ее зипуном. Так — в письме Шевырева, Гоголю от 4.10.1845 г.: «Ты знаешь, что он решительно бородой и зипуном отгородил себя от общества»¹; так в ответе Гоголя от 20.11 того же года: «Меня смутило также известие твое о Константине Аксакове. Борода, зипун и проч.»; так в наиболее полном исследовании всего этого эпизода — у С. А. Венгерова: «Платье же свое, вроде зипуна, С. Т. по болезненности своей продолжал носить всю жизнь»²; так в современном комментарии, опирающемся, по всему судя, на семейную традицию: «Святославка — так Аксаковы называли верхнее платье, которое было пошито по их заказу, покроем оно напоминало старинный зипун»³. Почему же это платье, если оно действительно в частности и деталях отличалось от реальных зипунов, которые носили реальные крестьяне, все называли зипуном? Да потому, что и сами Аксаковы, и их друзья и противники исходили не из технологии костюма, а из его общественного, знакового смысла, из того образа, который он призван был создать, который — именно как

образ — ассоциировался для них всех с наиболее распространенным видом крестьянской одежды — зипуном и обозначался этим словом. Свою привычку к ней С. Т. Аксаков объяснял (в письме к сыну Ивану от 27.04.1849 г.) как «желание, потребность русского сердца носить свою родную, народную одежду».

Точно так же обстоит дело с бородой. Если положить в ряд много портретов бородатых скандинавов или англичан середины прошлого века с одной стороны и русских крестьян той же поры с другой, то борода на разбираемой картине, наверное, окажется ближе к первым. Но и царь, и начальник III отделения граф Орлов, и министр внутренних дел именно в это время настойчиво запрещали русским дворянам носить эту, казалось бы, никакого к ним отношения не имеющую англо-скандинавскую бороду. И именно имея в виду облик отца, Константин Аксаков писал, что «борода есть часть русской одежды; воспрещением бороды воспрещается и русское платье». Аксаковы протестовали против приказа министра внутренних дел на том основании, что, выполняя приказ, «вместо нечестивой западной бороды сбреем русскую, православную бороду». Почему, говоря о бороде, явно схожей по форме со скандинавской, Аксаковы называют ее «православной» и фактам вопреки отрицают ее связь с бородой западноевропейского типа? И Аксаковы, и тем более петербургские сановники, разумеется, видели во множестве шкиперские бороды заезжих европейцев, но видели их только, так сказать, физическим зрением. В русском культурном сознании эта аналогия нейтрализовалась, и актуальность сохраняла лишь противоположность бороды и народной одежды, с одной стороны, мундирной внешности и бритым лицам служащих империи, созданной Петром, — с другой. Борода Аксаковых характеризовалась не формой, а принципом — короче, была знаком. В апреле 1849 года А. Ф. Орлов так и мотивировал запрещение бород: «Бороды — знак, вывеска известного образа мыслей». То, что этим знаковым смыслом не обладало, просто зрением не воспринималось. Для культурологического анализа первостепенное значение имеет эта разница между знаком или семиотическим образом вещи — величиной духовной, фактом общественного сознания, и ее устройством — величиной материальной и фактом техническим.

Третье свойство бытовой вещи, важное для разбираемой темы, состоит в том, что знак воспринимается лишь ограниченной социокультурной группой, объединенной совместно пережитым общественным опытом. Так, русское платье московских славянофилов 1840-х годов за пределами их узкого круга, по-видимому, принималось за чудачество и было лишено своего демонстративно-принципиального, то есть знакового смысла. «К. Аксаков, — писал Герцен (воспроизводя слова

П. Я. Чаадаева), — оделся так национально, что народ на улицах принимал его за персианина». Еще точнее и полнее высказывал ту же мысль другой современник, Б. Н. Чичерин: К. Аксаков «первый в 40-х гг. надел терлик и мурмолку и в высоких мужицких сапогах разезжал по московским гостиным, очаровывая дам своим патристическим красноречием... Вне литературного круга на них смотрели как на чудаков, которые хотят играть маленькую роль и отличаться от других оригинальными костюмами». Перестройка в Западной Европе всей системы мужской одежды на рубеже XVIII и XIX веков началась с того, что короткие, за колено, штаны, так называемые *culottes*, бывшие на протяжении всей предшествующей эпохи неперменной частью мужского туалета у дворян, а под их влиянием, с определенными модификациями, и у третьего сословия, уступили место длинным панталонам. Но первые импульсы этого процесса родились в относительно узком и социально относительно однородном конкретном коллективе. Изначально только среди ремесленного люда революционного Парижа, носившего длинные брюки, вызывавшие насмешки аристократии, противопоставление длинных штанов коротким приобрело внятный демонстративно-вызывающий знаковый смысл. В дальнейшем этот процесс развивался уже по своей логике, каждый раз определявшейся конкретными общественно-историческими обстоятельствами, но исток и его самого, и его значения был здесь.

Вспомним также смешливое недоумение, с которым попавшие в помещичий дом крестьяне в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого воспринимают детали аристократического быта, и многие другие примеры. Знаковое содержание бытовой вещи рождается как средство кодирования социокультурной информации, характерной для относительно ограниченной социальной группы или социального слоя.

Наконец, четвертое свойство знака, заложенного в бытовых вещах, вытекает из только что сформулированного тезиса «знак — всегда метафора». В области быта в таком знаке всегда есть нечто, не исчерпывающееся рациональной логикой, нечто, не до конца формулируемое, восприятие его предполагает оживление таких обертонов памяти, которые коренятся в социальном подсознании и самим воспринимающим далеко не всегда осознаются.

Среди современных головных уборов берет не слишком отличается по цене и по удобству от шляпы или вязаного колпачка. Что именно купит тот или иной человек? Берет стал теперь признаком либо пожилого интеллигента, либо рабочего при исполнении своих обязанностей, шляпа — человека упорно и сознательно старомодного, а колпачок — молодости и молодечества. Выбор тут свободен и зависит не только и не прямо от общего знакового содержания вещи, но в первую голо-

ву — от того образа, в котором человек видит эту вещь и себя в ней, то есть от некой суммы эмоционально окрашенных представлений об общественной структуре, о своем месте в ней, о системе ценностей — «своих» и «не своих», зависит от лирически пережитого и ставшего частью «я» общественно-культурного опыта.

«Педагогическая поэма» А. С. Макаренко и в книге, и в жизни началась с того, что, явившись в один из губнаробразов двадцатых годов, он стал добиваться от заведующего зданием и оборудования для создававшейся воспитательной колонии. Ни здания, ни оборудования у заведующего не было, и требования Макаренко показались ему чрезмерными, доказывающими неспособность работать в соответствии с веляниями времени, героически и с энтузиазмом.

«Нет у вас этого самого вот... огня, знаешь, такого — революционного. Штаны у вас навывпуск. — У меня как раз не навывпуск. — Ну, у тебя не навывпуск... Интеллигенты паршивые». При чем здесь «штаны навывпуск» и что они означают, тем более в связи с «революционным огнем»? Завгубнаробразом только что демобилизовался после гражданской войны; революция, решительность, самоотвержение накрепко связались у него именно и только с вооруженной борьбой и ее главным участником — «человеком в шинели». Шинель, сапоги, полсолдатски заправленные в них брюки стали для него центром ассоциаций, метафорой привычного и ценного стиля поведения, и вот всю эту гамму эмоционально окрашенных воспоминаний завгубнаробразом выразил загадочными словами «штаны у вас навывпуск», столь ясными обоим собеседникам, но невнятными для всех, кто не прошел через те годы и потому не слышит здесь метафоры.

Это свойство знака особенно важно для исследования былых эпох через повседневную психологию и быт людей. Человек — атом истории, все собственно человеческое обусловлено в нем социально и культурно. И его вкусы, его подчас немотивированные выборы и поступки обусловлены той же заложенной в нем историей, тем же социокультурным опытом, но только история, социология и культура выступают здесь преломленными во внутренних, самых интимных и не всегда проясненных механизмах сознания. Потому-то вещи и могут рассказать на своем языке о всей сфере, где бытовой поступок — еще повседневное, ничем не примечательное проявление полусознанных вкусов и привычек и в то же время уже порождение и выражение истории, могут уловить момент, когда текучая магма Жизни только-только «схватывается» и начинает застывать, становясь Историей.

Обладающие такими знаковыми свойствами явления и вещи, однако, могут послужить для реконструкции внутреннего мира и эмоционально-психического склада исторического человека лишь при одном

существенном условии: если они даны историку в составе определенного текста — так принято сейчас в науке называть любую последовательность знаков, образующую сообщение, причем, разумеется, не только словесное. Дело в том, что, взятая сама по себе, изолированно, как единичный материальный факт, вещь не несет сколько-нибудь содержательной информации о духовном мире людей, ее изготовивших, ею пользовавшихся, ее приобретавших. Она расскажет об их духовном мире нечто содержательное и важное лишь тогда, когда станет внятными их к ней отношения. Так, если современный молодой человек когда-нибудь и видел то, что называется завалинкой — низкую земляную насыпь вокруг стен крестьянской избы, — она для него один из элементов строительной техники, распространенной в старых русских деревнях и кое-где сохранившейся до наших дней. Только со слов людей старшего поколения, из произведений писателей-классиков, из рассказа, заключенного в живописи передвижников, сможет он узнать, что на завалинке очень удобно сидеть, привалиясь к бревенчатой стене, что поэтому крестьяне любили собираться здесь после долгого рабочего дня поговорить и отдохнуть, а поскольку так делали и дед и отец, то завалинка становилась воплощением образа жизни, напоминанием о хороших ее минутах, о людях, здесь собиравшихся, обращалась в средоточие чувств, которые все это вызвало, в лирически окрашенную характеристику уклада существования. Восстанавливая его, историк может по такой завалинке реконструировать и эту эмоционально-психологическую сторону дела, но раскроется она не из промеров высоты и ширины подсыпки, не из изучения формы колышков, ее придерживающих, или анализа ее теплоизоляционных возможностей, как бы существенно и необходимо все это ни было, вообще не из объективных свойств единичного факта, а из лирического рассказа.

Историческое исследование на этой основе может вестись как бы с двух концов — от социально-политической истории к быту и от быта к социально-политической истории.

Правление Николая I, например, — годы крайнего правительственного консерватизма в области развития производительных сил, в политике, в официально насаждаемой идеологии. Это подтверждается бесчисленными фактами и документами, составляет историческую характеристику времени. Но в ту же характеристику входят и прорывавшиеся бунтами отчаяние солдат или крепостных, и свободная мысль Герцена или Петрашевского, и нравственное одушевление Белинского или Грановского, равно как, на противостоявшем им полюсе, тупое гонительство левашевых и дибичей, злобное самодурство пеночкиных и негровых. Картина эпохи, включающая все это, будет полнее, ближе к жизни и потому вернее.

Но в том же направлении можно сделать и еще один важный шаг. Принцип сохранения любой ценой раз навсегда заведенного порядка не ограничивался в те годы областью политики и хозяйства, идеологии и морали. Насаждавшийся сверху консерватизм порождает недоверие ко всему растущему и новому — следовательно, к индивидуальному и своеобразному, — создавал эстетику всеобщего единообразия, проявлявшуюся повсеместно и повседневно. Первым свидетельством гражданской полноценности каждого был мундир, который полагалось носить всем: военным и чиновникам, студентам и землемерам, судьям и школьникам. Лишенный мундира человек переставал быть частью государственной структуры, становился частицей массы, заполнявшей ее поры, вызывая, по официальной мерке, недоверие, смешанное с настороженной враждебностью. Николай часто употреблял труднопереводимое выражение «*cette canaille en frac*» («эта чернь, мелюзга, людишки во фраках»). Известен случай, когда он целый вечер издевался над посетителем, явившимся на придворный прием в только-только начавшем тогда распространяться *readjacket* (пиджаке). Известно, чего стоило художнику П. А. Федотову избавиться от офицерского мундира и отдаться занятиям живописью. Та же установка отражалась и в других сферах повседневной жизни. Сейчас, в частности, трудно представить себе, насколько древнеримски выглядела вся официально организуемая материально-пространственная среда этой эпохи, особенно в столице. Победа отмечалась колонной, как при Траяне или Марке Аврелии; распространились триумфальные арки, воспроизводившие арки Тита или Септимия Севера; парковые ограды украшались эмблемами из римских мечей и шлемов; нормы типовой застройки предполагали широкое использование ордера и арки; по некоторым сведениям, излюбленным маскарадным костюмом Николая I был костюм римского воина; «всё римляне, народ задорный», — характеризовал Н. П. Огарев облик столичных генералов и офицеров.

Все это не имело никакой прямой связи с социально-экономическими процессами, с политическими принципами как таковыми, подчас даже с официальной идеологией. Страна жила производительным трудом людей, не носивших мундиров; военно-политическое положение не требовало такой армии, которую создал и бесконечно пестовал царь; греко-римский классицизм, сыгравший такую роль в формировании революционной идеологии предшествующей эпохи, был неодобряем и официально гоним. В мундирах и римских фасадах вырисовывалось нечто несравненно более внешнее и в то же время нечто в своей непосредственности очень глубокое — образ времени. Разделение действительности на сферу монументальной, однообразно упорядоченной неподвижности и сферу низменной живой изменчивости было

следствием и выражением все той же социально-политической программы царского правительства, но следствием, коренившимся в подсознании эпохи, эмоционально-психологическим и повседневно-бытовым. Непосредственно люди воспринимали именно его, и именно оно порождало ряд особенностей их поведения, мышления, творчества. Официальный антично-римский архитектурно-бытовой маскарад вызывал к жизни реакцию, явственно ощущаемую в литературе и искусстве 1830—1850 годов: разоблачение Римской империи как царства бездуховности и грубой силы и защиту ранних христиан как ее жертв, причем этот ход мысли обнаруживается в сочинениях писателей, весьма далеких от религии и церкви, — Лермонтова, Белинского, Герцена.

К полноте восприятия времени, как говорилось, можно идти и противоположным путем. В начале 1830-х годов Монферран проектировал для Зимнего дворца мебельный гарнитур, выполненный П. Гамбсом и впоследствии, после пожара 1837 года, составивший часть убранства так называемой Малахитовой гостиной. В качестве декора архитектор широко использовал аппликации из золоченой бронзы с античными сюжетами, перекликавшиеся с другими античными мотивами в оформлении гостиной. Декоративные накладки такого рода были отличительной особенностью мебели Древнего Рима. В эпоху позднего классицизма и ампира они были возрождены и получили очень широкое распространение именно из-за античных ассоциаций, которые вызывали, вполне органично входивших в общую атмосферу революции 1789—1794 годов, Консульства и Империи. Но уже с начала 1810-х и эта атмосфера, и эти приемы быстро исчезают. Во всех своих вариантах вкус времени явно и быстро развивался в сторону, противоположную вкусам предшествующей эпохи.

Почему же Монферран выбрал явно устарелый декоративный прием, а главное, почему царь одобрил его? Ведь отвращение Николая к «античной» атмосфере 1800—1810 годов и ее идеям было очевидно и общеизвестно, и он всячески с ними боролся, в частности в школьном образовании. Дело, вероятно, было в том, что искоренение отдававшего республиканизмом античного духа проводилось им вполне сознательно, Монферран же очень точно угадал, что подсознательно, в безотчетных своих реакциях, Николай не выносил вообще ничего нового, соответствующего складывающимся формам жизни, ничего идущего в русле времени, вообще ничего, включенного в историческое движение, и что повседневные вкусы царя должны были отражать эту подоснову его мышления, ориентироваться на прошлое, привычное, неподвижное (чем, в частности, и объяснялся официально насаждавшийся римский маскарад). В инциденте с мебельным гарнитуром для Зимнего дворца отчетливо выявились те особенности царя и его режи-

ма, которые при одностороннем социально-экономическом и социально-политическом подходе могли бы от историка и ускользнуть.

Однако с исторической интерпретацией бытовых явлений связаны и опасности — как субъективные, так и объективные. Наиболее очевидный из субъективно обусловленных недостатков состоит в вульгарно прямолинейном отождествлении бытового факта с проявлением общеисторической закономерности: во Франции эпохи абсолютизма огромные могучие парики XVII века уступают место типичным для XVIII века малым пудренным парикам со скудной косицей. Значило ли это, что дворянство поначалу еще ощущало свою силу и боролось с абсолютной властью королей, а в конце периода попало в полную и приниженную зависимость от двора?

Сложнее обстоит дело с недостатками объективными, коренящимися в самом существе описанного подхода. Исследователь быта обнаруживает связь между явлениями, в жизни далеко разобщенными, и связывает исторические процессы с настроениями, вкусами, психологией, то есть вещами нематериальными, неоднозначными и трудноуловимыми. Поэтому в принципе всегда остается не до конца ясным, *раскрывает* он эту связь или *устанавливает* и что, соответственно, получается в результате — строгий, научно доказательный вывод или более или менее произвольная эффектная метафора. Устав декабристского Союза благоденствия есть документ, факт идеологии и, следовательно, истории. Возникновение его связано с другим бесспорным фактом истории — Отечественной -войной 1812 года, связь их документируется и тем самым может быть объективно доказана. Но вот в те же годы в России распространяется фрак. Этот факт тоже принадлежит общественно-политической истории времени или замкнут в рамках частного быта и случаен? Если принадлежит, то чем доказывается их связь — связь общественно-политической эволюции послевоенных лет и фракса? Где гарантии того, что такое парадоксальное сближение не целиком произвольно? Ведь то, что ощущал конкретный человек, надевая фрак, прямо не документировано, и тем самым общественный смысл, обнаруживаемый нами в этом акте, строго не подтверждается.

Трудности такого рода могут быть существенно ограничены, а подчас и практически устранены за счет системного подхода к изучаемым явлениям, характерного для современной науки в целом. Фрак Пушина или Чацкого входит в два ряда связей — в «вертикальную» систему исторических преемственностей и в «горизонтальную» систему синхронных однородных явлений. Объективно документированными фактами русской истории остаются рост дворянского свободомыслия после Отечественной войны, выход его в последующие годы за пределы узкого круга столичного офицерства, появление «витийством резким

знаменитых» людей, видевших свой долг в служении родине на гражданском поприще, как следствие — их уход из армии и, значит, смена мундира на фрак, придание последнему, таким образом, внятного знакового смысла. Но фрак входил и в иной ряд также вполне документируемых фактов — повышался престиж университетского образования, шел рост журнальной литературы, усиливался в обществе разнородный элемент, не связанный наследственно с военной службой. Вся эта штатская стихия явственно ощущалась и явственно противопоставлялась стихии мундирной, аракчеевско-николаевской, то есть также сообщала классической штатской одежде, фракку, отчетливое знаковое содержание. Принадлежность фрака в исследуемую эпоху к двум системным рядам документируемых фактов практически исключает возможность произвольного истолкования и делает его знаковый смысл, как и смысл других бытовых явлений, которые можно подвергнуть такому анализу, своеобразной и острой, вполне объективной характеристикой исторической эпохи и ее культуры.

1986

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о К. С. Аксакове. То, что о нем здесь сказано, полностью относится и к С. Т. Аксакову, который, как известно, носил бороду и народную одежду в подражание сыну.

² Венгеров С. А. Передовой боец славянофильства Константин Аксаков // Венгеров С. А. Собр. соч., т. III. СПб, 1912, с. 49.

³ Аксаков И. С. И слово правды... Уфа, 1986, с. 313, примеч. 59.