

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Игорь Смирнов



ОТ ПРОТИВНОГО

Разыскания в области художественной культуры

Игорь Павлович Смирнов
От противного.
Разыскания в области
художественной культуры

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=31518174

От противного. Разыскания в области художественной культуры:

Новое литературное обозрение; Москва; 2018

ISBN 978-5-4448-0892-4

Аннотация

В книге профессора И. П. Смирнова собраны в основном новые работы, посвященные художественной культуре XX века. В круг его исследовательских интересов в этом издании вошли теория и метатеория литературы; развитие авангарда вплоть до 1940–1950-х гг.; смысловой строй больших интертекстуальных романов – «Дара» В. Набокова и «Доктора Живаго» Б. Пастернака; превращения, которые претерпевает в лирике И. Бродского топика поэтического безумия; философия кино и самопонимание фильма относительно киногенной действительности. Несмотря на разнородность проблем, обсуждаемых в книге, составившие ее статьи можно читать как единый, внутренне связанный текст.

Содержание

Предисловие	4
Теория	9
Не-искусство в эстетической теории формалистов	9
Как завершаются эпохи	33
Эпохальная семантика. Авангард	51
Бессмертное искусство авангарда, или Что остается после иконоборческого акта	51
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Игорь Смирнов

От противного.

Разыскания в области художественной культуры

Предисловие

В сборник статей, предлагаемых вниманию читателя, вошли тексты, которые писались врассыпную – у автора не было замысла подчинять их решению какой-то одной сверхзадачи. То, что они все же состыковываются, содержат в себе нечто им всем общее, – сюрприз для меня. Как это всегда бывает, мы целеустремленны даже тогда, когда того не подозреваем.

Работы, составившие эту книгу, как мне стало ясно задним числом, объединяет прежде всего их метод. К изучаемым в гуманитарных дисциплинах объектам можно подходить двояко. Они концептуализуются либо в их изготовленности для вхождения в оборот – как непосредственно доступные для постижения в некоем, столь же очевидном, что и они, контексте, либо в качестве пребывающих в становлении, в порождении и исподволь указывающих на соприсут-

ствие в них Другого, чем явленное, — на ими перерабатываемое. Первый метод надежен, но поверхностен; приемлем и для ненаучного мышления, т. е. способен добиться широкого социального признания, но не обладает большой объяснительной силой и потому ценен лишь настолько, насколько привязан к рассматриваемым с его помощью ценностям духовной культуры. Второй гадателен, не избавлен от домыслов, но зато открывает ускользающее от прямого наблюдения; приемы такого рода превращают науку в подобие тайного знания, бросающего вызов здравому смыслу, но при этом сообщают ей самооценку, предоставляя ей власть над материалом, принужденным выдавать свои секреты. Наверно, оба взгляда на культуросозидание должны в идеальном случае дополнять друг друга. Однако приходится сказать, что мне довел конспирологический интерес. Статьи, которые я теперь свел вместе в книге, проникнуты сквозным для них намерением автора представить произведения искусства не тем, за что они принимаются *a prima facie*.

Мой пристрастный выбор был продиктован тем обстоятельством, что он в наибольшей степени соответствует неотступно занимающей мое воображение истории, пусть нам и хотелось бы увековечить современность, в которой мы находимся, чему отвечает установка на познание вещей без обиняков, без учета того, что они участвуют в изменении мира. У сугубой современности нет глубины, ибо абсолютизированное настоящее не желает видеть себя преходящим и,

значит, не в себе обоснованным, вовсе не автоконститутивным. История не только была, как полагали постмодернизм 1960–1980-х гг. и наступивший за ним в последующих десятилетиях презентизм, но и есть, и, раз так, она вписана внутри социокультурных феноменов как сущность их существования. Схватывая художественное произведение в становлении, мы выясняем, что и как оно замещает собой, будучи всегда переходом от одного времени к иному. Культура поставляет пользователям свои результаты, скрывая от них то, что она есть процесс, постоянное самопреодоление. Реконструкция ее процессуальности требует от исследователя искать отправной пункт для умозаключений в том Другом, что лишь подразумевается субститутотом, каковым оказывается творческий продукт. Отсюда название моей книги. Организация доказательств в ней строится на аргументации а *contrario*.

Анализируя эстетическую доктрину формалистов, я пытаюсь узнать, чем было для них не-искусство; моделируя концовки эпох, я стараюсь выявить в эндшпилях сопротивление упадку, замедление развития по нисходящей линии. Две статьи об авангарде освещают его на диалектический манер: с одной стороны, не доводящим свой исходно декларированный нигилизм по отношению к прошлому до ультимативной полноты, с другой – склонным по мере развития от ранней стадии к поздней к самоотрицанию. Источниковедческое рассмотрение набоковского «Дара» и пастерна-

ковского «Доктора Живаго» смещает смысловые доминанты этих романов из открыто сказанного в них в те преобразования, которым они негласно подвергают свои antecedенты – религиозные, философские, литературные. Разбор мотивов безумия в лирике Иосифа Бродского не мог обойтись без характеристики историко-литературного (не обязательно интертекстуально значимого) фона, на котором они обнаруживают свою специфику. Зарождающееся искусство фильма программирует рецепцию своих лент, как мне хотелось показать, расподобляясь с близкородственной ему потребительской культурой, воплощенной в универсальных торговых домах, во многом определивших уклад городской жизни в XX в. Формирующееся кино вносит в давно установившуюся систему искусств тот же вклад, каким когда-то было негативное богословие в добавлении к положительному – об этом идет речь во второй из фильмологических статей, включенных в книгу. Взятое только в виде эстетического или техномедиального события кино остается не до конца понятным – оно принадлежит гораздо более широкому культурному контексту, чем принято думать, в том числе и теологическому. В заключение я позволил себе высказать несколько общих соображений о социокультуре как следствии борьбы человека со своей отприродностью.

Все разделы сборника «От противного» были написаны в 2014–2016 гг. за исключением статьи о «Докторе Живаго», которая была опубликована много раньше и теперь переде-

лана. Я не удалил некоторые повторы, от которых следовало бы избавиться, будь книга сплошным текстом, но которые терпимы, коль скоро она скомпонована из отдельных работ.

Я благодарен моим коллегам и друзьям, способствовавшим написанию и публикации статей, сложившихся в книгу: Андрею Арьеву, Денису Ахапкину, Любви Бугаевой, Сергею Гончарову, Якову Гордину, Алексею Грякалову, Корнелии Ичин, Яну Левченко, Имке Мендозе, Игорю Пильщикovu, Алексею Пурину, Ольге Федуниной, Лазарю Флейшману. Ирина Прохорова уже в какой раз любезно предоставила мне возможность напечататься в руководимом ею Издательском доме. Я особенно признателен Надежде Григорьевой, помогавшей мне на всех этапах работы над книгой.

Теория

Не-искусство в эстетической теории формалистов

1

Ранние подходы к разработке литературной теории, принятые в России А. А. Потебней и А. Н. Веселовским, формалисты расценивали как недостаточно специфицирующие предмет, а символистские эстетические учения – как перегруженные «метафизикой». Собственную задачу формальная школа (в опоязовском варианте, о котором и пойдет речь ниже) усматривала в том, чтобы строго отграничить поле литературоведческого исследования от владений, принадлежащих смежным научным дисциплинам. Теория, знающая границы своего приложения, оказывалась в силах помыслить и свой предмет в виде конечного, познавательно исчерпаемого. В сущности, научный дискурс, о «победе» которого заявляли Б. М. Эйхенбаум («Вокруг вопроса о формалистах», 1924) и Б. В. Томашевский («Формальный ме-

тод», 1925), вступал в соревнование с литературным¹, покушался на то, чтобы лишить художественную словесность загадочности, информативности. Литература представляла с этой точки зрения в качестве «затрудненной» речи, «остраняющей» видение социофизических реалий, тогда как теории предписывалось демаскировать «литературность» (термин Р. О. Якобсона), сведя ее к техническому умению, к ремесленному навыку, к «установке на выражение». У литературы отнималось право быть особым образом организованным смысловым универсумом, потому что ее содержанием становилась теория, сама по себе, если брать ее вне историко-культурного контекста, никаким смыслом не обладающая.

Любая теория противостоит не только материалу, практи-

¹ Не случайно многие участники формалистского движения были по совместительству и учеными, и писателями (В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, О. М. Брик, Р. О. Якобсон (как поэт-футурист), позднее также Л. Я. Гинзбург), не отделяли научное творчество от художественного, т. е. снимали различие между тем и другим; ср. в этой связи: *Левченко Я.* Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии. М., 2012; *Калинин И.* 1) Вернуть: вещи, платье, мебель, жену, страх войны. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения // *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur* (Wiener Slawistischer Almanach; Sbd 62) / Hrsg. von N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. Smirnov. Wien; München, 2005. S. 351–386; 2) История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов // *Новое литературное обозрение.* 2005. № 71. С. 103–131; 3) История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // *Новое литературное обозрение.* 2006. № 80. С. 64–84; *Савицкий С.* Частный человек. Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х – начале 1930-х годов. СПб., 2013.

ке, как принято думать, но и философии. В желании охватить бытие в целокупности философия занимает место по ту его сторону, понимает его в соотнесенности с инобытием. Смысл выводится умозрением из сопоставления альтернативных миров. Инобытие принимает при этом не обязательно метафизический облик – оно могло конструироваться и как социальная неизбежность Другого в нравственной философии Канта или как фазовое развитие Духа в истории у Гегеля. Константной для философии при всем разнообразии ее взглядов на иное, чем данное, оставалась та предпосылка, согласно которой необходимым условием общезначимого суждения была его способность обнаруживать в концептуализуемой реальности взаимодополнительность. В своей конфронтации с философией теория склонна игнорировать гетерогенность освещаемых ею явлений². Чем последовательнее и сувереннее теоретизирование, тем менее оно позволяет себе взглянуть на свою область знания из-за ее пределов. Дифференцирование, проводимое теорией, отсекает некое множество от сопряженного с ним ряда фактов (скажем, «langue» от «parole» в «Курсе общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра), так что исследовательское внимание не сосредоточивается на комплементарности множеств, которая делает высказывание о них универсализованным.

² Ср. иное толкование оппозиции «теория/философия», идущее скорее от мыслящего субъекта, а не от дискурса, в правилах которого тот думает: *Гройс Б.* Дневник философа. Париж, 1989. С. 5 след.

Приобретая однородность, сфера приложения теории допускает однозначное идентифицирование ($a = a$, $b = b$), становится логически прозрачной, поддается схематизированию, которое свертывает сложное к комбинации и рекомбинации далее неразложимых элементов. В идеале теория тяготеет к алгебраичности и геометричности. Ее простейшие единицы имеют значение, без которого они не были бы тождественны себе и отличны от прочих слагаемых, укладываемых теорией в выдвигаемую ею схему, но не обладают смыслом, возникающим только тогда, когда целое трансцендируемо³. Тотальность-в-себе состоит из значений – их общий смысл распознаваем, если он замещаем по принципу *totum pro toto*.

Разумеется, теория и философия могут взаимодействовать, проникать друг в друга. В эпоху символизма философская эстетика возобладала над теоретической. Так, для Андрея Белого «ряд технических приемов», к которым прибегает искусство, не более чем косвенное указание на то, что оно решает «религиозную» задачу «творческого пересоздания себя и мира», служит «преддверием» к «преображенной жизни», каковая неопределима «догматически», несказуема впрямую («Смысл искусства», 1907)⁴. В начальном пост-символизме философия в целом сдала свои позиции, усту-

³ Подробнее я пишу об этом в другом месте: *Смирнов И. П.* Превращения смысла. М., 2015.

⁴ *Белый Андрей.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 169–170.

пив их теоретизированию. В сочинениях Бертрана Рассела и Людвиг Витгенштейна реальность иная, чем здешняя, либо вообще отсутствует, либо не подлежит обсуждению, которое ставит себе целью быть адекватным фактической среде и внутренне непротиворечивым. В литературоведческом учении формалистов теория взяла верх над философией, окутав (почти в витгенштейновском стиле) молчанием то в литературе, что лежит по ту сторону «сделанности», вещественности текстов, – ее смысловой универсум⁵. На первых порах формализм явил собой теоретизирование во всей его чистоте и устремленности к финальной, более непоколебимой истине. Формалисты были вполне согласны с Андреем Белым, считавшим, что у искусства нет собственного содержания, раз оно насыщено религиозным смыслом, но делали отсюда вывод, опровергающий символистскую эстетику: только художественные «приемы» и заслуживают исследования как *ars combinatoria*. Перед нами две разные, хотя и сопряженные между собой эсхатологии. Под углом зрения философски ориентированного символизма сей мир конечен, потому что бесконечно его Другое, с которым имеет дело художе-

⁵ Занимаясь поэтической семантикой в «Проблеме стихотворного языка» (1924), Ю. Н. Тынянов показал, как отдельные лексические значения нагружаются коннотациями под влиянием контекста, т. е. «остраняются» наподобие изображаемых реалий, о которых шла речь в инициировавшей формализм концепции В. Б. Шкловского. Эти созначения не участвуют, однако, у Тынянова в возведении связно целеположенного внутреннего мира художественного произведения.

ственный текст. В восприятии теоретизирующего постсим-волизма посюсторонняя действительность тоже конечна, но по той причине, что она безальтернативна, в силу чего исчислима любая входящая сюда деятельность, в том числе и эстетического порядка⁶.

Главная апория формализма заключалась в том, что вытеснение из литературы ее смысла теорией было чревато неразличением искусства и не-искусства, как бы ни был высок научный интерес к специфицированию постигаемого участка культуры. Если литература не есть особого рода знание (каковое узурпировалось теоретиками, дефинировавшими ее по внешним признакам, сугубо в плане выражения, подставлявшими свои доводы на место ее когнитивного содержания), если она всегда одно и то же необычное видение вещей (одинаковое для В. Б. Шкловского что в эротическом фольклоре, что у Льва Толстого), то новое, привносимое ею в социокультурный обиход, оборачивается тавтологией. Как может тогда литература изменяться во времени? Она «остраняет» мир, пребывающий сам по себе в прежнем состоянии, ее вхождение в историю однократно. «Остранение»

⁶ О преемственных связях, тянущихся от символистского финализма к авангарду, ср.: Hansen-Löve A. A. *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende* // *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert* / Hrsg. von R. Grübel. Amsterdam; Atlanta, GA, 1993. S. 231–325; *Кацис Л.* Апокалиптика «Серебряного века» (Эсхатология в художественном сознании) // *Кацис Л.* Русская эсхатология и русская литература. М., 2000. С. 12–33.

не открывает в помимо него существующем ничего, кроме себя же. Гипертрофия исключительного придавала ему ту всеобщность, которая должна была бы явиться его противоположностью. В формалистской модели литература – это данность, у которой нет происхождения (до середины 1920-х гг. ОПОЯЗ отказывался от генетического изучения художественного творчества). В роли всеобщего исключительное конституируется через самоотрицание. В неотрефлексированно вынужденном диалектическом жесте формалистам приходилось рассматривать эволюцию словесного искусства в виде обмена, связывающего маркированные и немаркированные эстетически знаковые образования.

Чем стройней и определенной хотела быть формалистская теория литературы, тем глубже она увязала в противоречиях. С одной стороны, злободневный художественный эксперимент был для Шкловского квинтэссенцией эстетической деятельности как таковой: «...футуристы только осознали работу веков. Искусство всегда было свободно от жизни»⁷ («Улля, улля, марсиане!», 1919). С другой стороны, эстетические находки, по Шкловскому, мертвеют и хоронятся на кладбище форм. В статье «О „Великом металлисте“» (1919) он писал:

...так называемое старое искусство не существует,
объективно не существует <...> Всякая художественная

⁷ Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Под ред. А. Ю. Галушкина, А. П. Чудакова. М., 1990. С. 79.

форма проходит путь от рождения к смерти, от видения <...> до узнавания, когда вещь, форма делается тупым штучником-эпигоном по памяти, по традиции, и не видятся и самим покупателем⁸.

Литература «деавтоматизирует» мировосприятие, но при этом ей по ходу истории постоянно угрожает «автоматизация», низводящая художественную речь на ступень практической коммуникации. Таким образом, всякая операция по обработке «материала», наделенная эстетической функцией, вместе с тем дисфункциональна. Как ремесло, *techné* – творчество обязуется вырождаться в самоподражаниях в труд по заданному ему алгоритму.

Сообразно такой диалектике у превращения искусства в не-искусство есть обратная сила. Раз художественная норма то и дело ломается, она открыта для того, чтобы впустить в себя расположенное за ее гранью. Якобсон замечал:

...писания, вовсе не задуманные как поэтические, могут быть восприняты и истолкованы как таковые. Ср. отзыв Гоголя о поэтичности азбуки, заявление футуриста Крученых о поэтическом звучании счета из прачечной или поэта Хлебникова о том, как порою опечатка художественно искажает слово⁹ («О художественном реализме», 1921).

Это представление подчиняло себе и разборы отдельных

⁸ Там же. С. 93–94.

⁹ Якобсон Р. Работы по поэтике / Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 390.

текстов: Эйхенбаум обнаруживал в «Шинели» вставки деловой прозы (подобные инкрустированию доподлинно утилитарных изделий в живопись на полотнах кубистов) и отступления от ведения сюжетного повествования в «небрежную болтовню и фамильярность»¹⁰ («Как сделана „Шинель“ Гоголя», 1919). Шкловский поощрительно отзывался на сочетание мистериального массового действия с военным парадом в постановке, разыгранной у Фондовой биржи в Петрограде в 1920 г.: «Это пользование внеэстетическим материалом в художественном произведении и поразило меня больше, чем цифровая огромность действующей массы...» Шкловский, однако, шел дальше Эйхенбаума, развивая концепцию, близкую к опытам дадаистов (Марсель Дюшан и др.), возвышавших «*objet trouvé*» до ранга художественного события:

...еще смелее было бы противопоставить, найти эстетическое отношение не между эстетическим и внеэстетическим предметом, а между двумя внеэстетическими предметами, прямо между вещами реального мира¹¹.

Впрочем, и Эйхенбаум считал, что история, пусть не в поступательном движении, как то виделось Шкловскому, а ретроспективно, задним числом предназначает любым артефактам становиться произведениями искусства: «...всякое прошлое само по себе сюжетно. Пыль времени делает музей-

¹⁰ Эйхенбаум Б. О прозе / Под ред. И. Ямпольского. Л., 1969. С. 318.

¹¹ Шкловский В. Гамбургский счет. С. 92.

ными самые обыкновенные вещи»¹².

Вопреки тому, что формализм был как будто твердо осведомлен о свойствах художественной речи и даже рассматривал ее как откровенничающую о своей природе (при «обнажении приемов»), он мог полагать ее неявной, спрятанной от воспринимающего сознания – ведь она есть и там, где ее нет: «Искусство, – провозглашал Эйхенбаум, – скрывает само себя – это один из основных эстетических законов»¹³ («О звуках в стихе», 1920). И напротив: отчетливо отмеченная эстетической претензией творческая продукция не признавалась формализмом в качестве художественного факта. Кинематограф, уже набравший достаточно эстетической значимости, стоял для Шкловского «вне искусства»¹⁴. Через четыре года после этого безапелляционного высказывания Шкловский, не испытывавший страха перед лицом противоречий почти в духе «Апофеоза беспочвенности» (1905) Льва Шестова, будет уравнивать в сборнике формалистов «Поэтика кино» фильм с традиционными искусстваами – с поэзией и художественной прозой.

«Канонизация младших жанров», составившая в доктрине ОПОЯЗа неперемнное условие литературной эволюции, подразумевала, что художественная словесность обновляет-

¹² Эйхенбаум Б. Мой временник. Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., 1929. С. 18.

¹³ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 207.

¹⁴ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 25.

ся не только за счет периферийно-игровых форм, бытующих в замкнутых коллективах (альбомные «мелочи», салонное остроумие и т. п.), но и благодаря переводу на верховный ценностный уровень речевых построений, вовсе не имевших эстетической ценности, – прежде всего эпистолярных (что декларировал Ю. Н. Тынянов и что подробно исследовал Н. Л. Степанов в статье «Дружеское письмо начала XIX в.», 1926). Сужая и радикализуя историко-литературную модель соратников по школе, Шкловский утверждал, обращаясь к Тынянову: «Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал»¹⁵ (видимо, жанр послания был не случайно выбран для заявления о неконстантном характере «литературности»).

Что касается Тынянова, то он подступал к проблеме соотношения искусства и не-искусства на первый взгляд с большой осмотрительностью. Изменчивы, по его убеждению, «конструктивные принципы» художественного труда (Якобсон называл их «доминантами»). Эти сдвиги происходят на устойчивом фоне – в рамках, обеспечивающих литературе самоидентичность:

Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе *ритм*, в широком смысле материалом – *семантические группы*; в прозе им будет – *семантическая группировка* (сюжет), материалом –

¹⁵ Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 99.

ритмические, в широком смысле, элементы слова¹⁶.

Контрарность вводится здесь в самую литературу, которая «деформирует» (термин Тынянова) то план содержания, управляясь от особым способом устроенного плана выражения (в поэзии), то в обратном порядке – экспрессивную сторону речи, преобразующуюся под напором семантики (в прозе). Как протекает второй из названных процессов, не совсем ясно, но сейчас речь не об этом, а о логическом строе тыняновской модели. Либо форма становится в ней «материалом», либо «материал» – формой. *Tertium non datur*. Оппозиция, установленная Тыняновым, абсолютна, поскольку категории, которыми он оперирует, чрезвычайно общи, приложимы к любому интеллектуально-коммуникативному акту. Литература исчерпывает собой дискурсивность как таковую, коль скоро нет таких высказываний, в которых планы выражения и содержания не взаимодействовали бы, не обуславливали бы друг друга, а существовали – каждый – по отдельности. Но как тогда различать «конструктивный фактор», сообщающий высказыванию эстетическое качество, и «конструктивные принципы», это качество историзирующие? В той же статье («Литературный факт», 1924), где было очерчено понимание «литературности» (точнее: панлитературности), Тынянов писал, отрицая им самим сформулированный постулат:

¹⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М., 1977. С. 261.

...новое явление *сменяет* старое, занимает его место <...> Когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается.

То же и по отношению к «литературе». Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции¹⁷.

Трудности, испытываемые формализмом при отчленении искусства от не-искусства, нейтрализовались им посредством выдвижения в центр художественного творчества автодеструктивности, пародирования: «Искусство в основе иронично и разрушительно»¹⁸, – подчеркивал Шкловский, и с ним был солидарен Эйхенбаум: «Без иронии литература не может существовать»¹⁹. Знаменательно, что Шкловский истолковал «выпад из литературы», который он диагностировал у Василия Розанова, как пародирование повествователь-

¹⁷ Там же. С. 257. Релятивизация «литературности» была продолжена сторонниками структурно-семиотического метода: «...литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности», – так суммировал Ю. М. Лотман соображения, изложенные им в статье «О содержании и структуре понятия „художественная литература“» (Проблемы поэтики и истории литературы / Под ред. С. С. Конкина. Саранск, 1973. С. 35). Этому отказу от холистического рассмотрения художественных текстов вторил Цветан Тодоров в работе «La notion de littérature», в которой он предлагал исследователям ограничиваться выяснением правил жанрообразования без затрагивания вопроса о том, что такое литература *in toto* (Todorov Tzv. Les genres du discours. Paris, 1978. P. 26).

¹⁸ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Л., 1924. С. 130.

¹⁹ Эйхенбаум Б. Мой современник. С. 133.

ной прозы помимо смехового задания (о том, что пародия бывает серьезной, рассуждал и Тынянов):

Для меня эти книги, – замечал Шкловский об «Уединенном» и «Опавших листьях», – являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски²⁰ («Розанов», 1921).

2

По мере созревания, накопления аргументов и иллюстрирующих их примеров теория ОПОЯЗа, вменявшая истории культуры неизбывную прерывистость, не могла не достичь пункта самоотмены, не ввергнуться в кризис, который и случился в середине 1920-х гг. (еще до того, как политическая обстановка в стране сделалась препятствием для умственной независимости гуманитариев). Подводя в 1926 г. промежуточный итог опоязовским штудиям, Эйхенбаум всячески ослаблял ригоризм теории: «В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу <...> Наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок»²¹. Коль скоро нефальсифицируемых теорий нет, Эйхенбаум настаивал – взамен формализации исследовательского предмета –

²⁰ Шкловский В. Гамбургский счет. С. 124–125.

²¹ Эйхенбаум Б. О литературе / Под ред. О. Б. Эйхенбаум и др. М., 1987. С. 376.

на прагматическом рассмотрении «литературности», какая оказывалась своеобразной не сама по себе, а в целевой нагрузке, придаваемой элементам речевой конструкции («в использовании ими»²²):

Работа на конкретном материале заставила нас заговорить о функциях и тем самым усложнить понятие приема. Теория сама потребовала выхода в историю²³.

Концепция «литературного быта», сформулированная на излете формализма Эйхенбаумом, Тыняновым и Шкловским, не была оригинальной (она во многом следовала за идеями П. Н. Сакулина, в чьих трудах получила релевантность «ближайшая социальная среда, окружающая писателя...»²⁴) и знаменовала собой пожертвование не только новаторским пафосом, но и чистотой теоретического мышления, отрекшегося от намерения однозначно соответствовать миру текстов, признавшего наличие, помимо него, еще одной, не вполне однородной с ним действительности, которую несколько позднее (в 1935–1937 гг.) Эдмунд Гуссерль обозначит в лекциях о «кризисе европейской науки» термином «*Lebenswelt*». «*Golden Twenties*» завершались развалом тео-

²² Там же. С. 384.

²³ Там же. С. 402. О прагматическом повороте в формализме ср. подробнее: Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 369 ff.

²⁴ Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. М., 1925. С. 139 след.

ретизирования и в Советской России, и на Западе. В высшей степени закономерно, что в одном и том же 1930 г. Шкловский опубликовал «Памятник научной ошибке», а Курт Гёдель вывел свои теоремы, доказывавшие (на примере формальной арифметики), что теория, стремящаяся к непротиворечивости, не может быть самообоснована.

Упадок первичной системы опоязовских взглядов на художественное творчество сопровождался в сотрудничавшем с формалистами круге левовцев провозглашением тезиса о конце искусства. Теория, соперничавшая с освещаемым ею предметом, спроецировала на него свой кризис. Шаткое положение теории, которая некогда рассчитывала на то, чтобы стать последним (эсхатологическим) словом о «литературности» и – шире – о природе эстетической деятельности, побудило Б. И. Арватова зайти за край как обобщений, касающихся искусства, так и самого искусства. С этой точки зрения, оппонирующей и редуccionистски-абстрактному уму, и воображению в его эстетической направленности, нельзя было разглядеть ничего, кроме замены того и другого социальной инженерией, рациональным переустройством жизни. По мысли Арватова, поэтический язык развивается, усваивая себе свойства практической речи и переходя в нее: «Поэт – всегда изобретатель, формовщик реального языкового материала»²⁵. Отсюда «задача научной поэтики» не столько в том, чтобы выявить самобытность художественного инстру-

²⁵ Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928. С. 61.

ментария, сколько в том, чтобы постичь искусство «как особый способ практической организации»²⁶. В уже надвинувшемся будущем искусству, как того требовал Арватов, надлежит слиться с индустриальным производством.

Присущая формалистам поначалу уверенность в том, что художественное творчество может быть сведено к обозримому набору выразительных средств, будучи отработанной, расточив свои ресурсы, приводила и такого опоязовца, как О. М. Брик, к заключению о наступлении постфикциональной эры и к поддержке идей, высказанных Арватовым. В статье «Разложение сюжета» Брик констатировал, что «жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор»²⁷. Замкнутость литературных текстов в границах их собственной реальности была для Брика услов-

²⁶ Там же. С. 58. О взаимоотношениях Лефа и формалистов ср. в первую очередь: Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. S. 478–509. Ориентируясь на антиэстетизм Арватова и других позднефутуристических адептов «жизнестроения», Петер Бюргер интерпретировал весь «исторический авангард» как попытку упразднить «институцию искусства» (*Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1978. S. 26 ff.*). Но исходно авангард и вместе с ним формализм были скорее новой эстетической утопией, отчасти наследовавшей старой, шиллеровской (*poiesis* подавлял здесь *praxis*). Только истощив отправную программу, авангард в художественном творчестве и науке совершил обратную подстановку (*praxis* как *poiesis*).

²⁷ Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 1929. С. 219.

ной и произвольной и заслуживала преодоления ради торжества того самого «материала», которым еще совсем недавно вызывающе пренебрегал формализм:

Всякое сюжетное построение непременно насилует материал, выбирая из него только то, что может служить развитию сюжета, и выбранное еще искажает в тех же целях. Путем такого отбора и такого искажения создается сюжетное единство – то, что принято называть цельностью вещи <...> Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде²⁸.

Теоретизирование впадает в кризис периодически. После потрясений, испытанных им во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х гг., оно снова подверглось на закате постмодернистских (постструктуралистских) инициатив, в конце XX – начале XXI в., скептической расправе, урезавшей литературоведение до «case studies» и «close reading»²⁹. Неразрешимая проблема такого рода скепсиса заключается в том, что он столь же теоретичен, как и ниспровергаемое им

²⁸ Там же. С. 220. Не подозревая того, Фрэнк Кермоуд воспроизведет с нажимом соображения Брика в книге, где он обвинит самодостаточные и потому конечные фикциональные тексты – все скопом – в создании лжеапокалиптической картины мира: *Kermode F. The Sens of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York, 1967.

²⁹ О конце теории вообще и теории литературы в частности см. работы, приводимые в следующем разделе книги, в прим. 4–6.

теоретизирование. Отрицание любых обобщающих эмпирические данные конструкций, в том числе и лишь еще возможных в будущем, никак не проверяемо, гипотетично даже в еще большей степени, нежели отбрасываемые им модели.

Расширение теорий упирается в последней инстанции в то, что им антитетично, – в философствование (теоремы Гёделя вынуждают вспомнить Лейбница, для которого основание сего мира лежало в потусторонности). Отказ от теорий в пользу фактографии, практических знаний не более чем утаивает свою умозрительность. Якобы простой сбор фактов кажется беспредпосылочным, однако на самом деле он отвлекается от них уже по той причине, что множественность, которую он абсолютизирует, есть такая же идея, как и единство (разве опыт дает нам право утверждать, что *всё* – различно?). У нас нет выхода из теорий и философии в чистую практику, которая прекращает быть собой, как только предстает мыслительному созерцанию. В такой ситуации исследователю остается одно: отнестись и к теории, продуцирующей значения и формализующей их компоновку, и к философии, добывающей смысл из трансцендирования целостностей, как к явлениям истории, проследить трансформации обеих познавательных установок, дистанцировавшись от них в бегстве на пути к метадиахронической позиции. Теория и философия, хочу я сказать, будут релевантными, если объяснят сами себе, как и почему они изменяются по ходу истории.

Колебание формалистов в трактовке того, что есть искусство, а что – не-искусство, вытекавшее из апорийности их теоретизирования, которое превозмогало эстетическую активность в рационально-сциентистской, было сверх того обусловлено и культурно-исторически, вписано в национальную традицию.

Литература более или менее отчетливо автономизировалась в восточнославянском ареале очень поздно – только в XVII–XVIII вв. Как хорошо известно, в древнерусской словесности эстетическая функция текстов не была эмансипирована (за редкими исключениями) от прикладной, прежде всего от церковно-служебной³⁰. Почти полное отсутствие собственно художественного творчества в киевском и московском средневековом обиходе (оно сосредоточилось в фольклоре) было сверхкомпенсировано в литературоцентризме – многократно обсуждавшемся свойстве русской социокультуры. Литература петербургской империи, а затем и Советской России совершала экспансию в смежные дискурсивные области (философии, историографии, политики, педагогики, юриспруденции и т. д.), определяла собой стиль поведения отдельных личностей и целых поколений

³⁰ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 48 след.

(что исследовал Ю. М. Лотман) и выдвигалась на роль авторитета, конкурирующего с религией и государственностью.

Гораздо менее, чем литературоцентризм, эксплицирована в своем постоянстве противонаправленная тенденция, возвращавшая русскую социокультуру к ее истокам. Длительное поглощение эстетического начала утилитарным имело последствием не только захват литературой господства над прочими дискурсами, но и никогда не приостанавливавшиеся попытки отобрать у нее эту привилегию. Оспаривание литературоцентризма могло быть окрашено и консервативно-охранительно (таково, скажем, мнение Н. А. Бердяева (в сборнике «Из глубины», 1918) о том, что русские писатели несут ответственность за большевистский переворот), и инновативно-революционно (как в случае с лефовским жизнестроением, о котором упоминалось выше). Борьба с литературой в России выходит, стало быть, за рамки субъективного (антимодернистского либо модернистского) умонастроения творческих личностей и представляет собой один из показателей, объективно присущих местному символическому порядку.

В отечественной истории цензурных запретов и всяческих гонений на искусство, неугодное по политическим или религиозным причинам, бросаются в глаза два нетривиальных обстоятельства: во-первых, преследование художественного творчества за его усиленное внимание к категории «прекрасного» (к примеру, на полку был отправлен фильм Абрама

Роома и Юрия Олеши «Строгий юноша» (1936), стилизовавший советскую повседневность под гармоническую Античность) и, во-вторых, участие самих писателей в подавлении эстетических свобод, что свидетельствовало о готовности литературы быть державным делом, отвечать критерию полезности, выполнять полицейскую функцию (таковы были антинигилистический роман второй половины XIX в., не знавший прецедентов на Западе, или травля «попутчиков» в журнале «На посту» в 1920-х гг.).

Русская критика то и дело возобновляла отстаивание таких воззрений на литературу, которые питались сомнением в ее самоценности. Сложившаяся в 1860-х гг. в борьбе с искусством для искусства «реальная критика» получила в XX в. развитие еще до левых у «младших» символистов. Расчет Андрея Белого и др. на превращение художественного творчества в «теургию» отличается от «реальной критики», по существу дела, лишь тем, что меняет социально-политический заказ, адресованный искусству, на религиозно-мистический; литература теряет при этом свое миметическое содержание, бывшее первоначально важным для позитивистской эпохи, но остается, как и тогда, прикладным и исполнительским искусством (что особенно ярко сформулировал Вячеслав Иванов в программной статье «О веселом ремесле и умном веселии», 1907).

С первых же шагов русской философии Чаадаев с платоновской непримиримостью высказался в Седьмом филосо-

фическом письме (1829) против искусства – царства всего лишь иллюзий. Эта линия была подхвачена Николаем Федоровым в статьях из второго тома «Философии общего дела», где искусство обвинялось в том, что создает не более чем подобия жизни, уводя прочь от решения великой задачи по воскрешению «отцов».

Несогласие с литературоцентризмом входит, наконец, и в число конститутивных признаков самой литературы. Художественный текст вырастает из самоуничтожения некоего жанра («Роман» В. Г. Сорокина); изображает (от «Села Степанчикова» Достоевского до набоковского «Отчаяния» и «Палисандрии» Саши Соколова) акт письма потерпевшим крах и явлением графоманства³¹; компрометирует себя и подвергает себя фальсифицированию («Город Эн» Леонида Добычина); преподносит историю духовной культуры в качестве исчерпанной («Козлиная песнь» Константина Вагинова, «Пушкинский Дом» Андрея Битова); не брезгует быть китчем, претендуя в то же время на эпохальную значимость («Что делать?» Н. Г. Чернышевского). В русской поэзии, начиная по меньшей мере с Некрасова, очень обычны отречения лирического субъекта от профессионального «я», что могло давать и реальные последствия – вызывать уход автора из литературы (В. С. Печерин, Александр Добролюбов, Лео-

³¹ О тематизации графоманства и использования его как «приема» подробно см.: Жолковский А. К. Блуждающие сны. М., 1994. С. 54–68; Tchouboukov-Pianca F. Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München, 1995.

нид Семенов).

То сосредоточиваясь на беспримесной особости искусства, прежде всего словесного, то упуская ее из виду, формализм был глубоко укоренен в поляризации отношения к литературе, которая была характерна для русского контекста. Формализация знания была в начале XX в. общеевропейским феноменом, но нигде, кроме России, она не достигла в применении к искусству такого престижного уровня, на который поднялся ОПОЯЗ – небольшая группа специалистов, чьи отраслевые и весьма эзотерические занятия стали социально-политическим событием, предметом долго не утихавших прений. Русский формализм медиировал между двумя взаимоисключающими установками национально-го сознания, каковое тем самым преобразовывалось, пусть безотчетно, из проблемы-в-себе в проблему-для-себя, ожидающую решения. Каковы бы ни были результаты теоретизирования, осуществленного формализмом, он удерживает свою ценность и как сфокусированное отражение локальной идейной истории, и – за ее границами – как ключ к разгадке того, почему гуманитарные науки способны время от времени (ныне, похоже, безвозвратно минувшего) сенсационно притягивать к себе общественный интерес.

Как завершаются эпохи

Распространение постмодернистского образа мысли в 1960–1980-х гг. ознаменовалось, с одной стороны, утратой интереса к исследованию начал, к прослеживанию первоисточников того, что явлено в символическом порядке (так, Мишель Фуко декларативно отказался в «Словах и вещах» (1966) обсуждать происхождение реконструируемых им «эпистем» в гуманитарных науках), а с другой стороны, многочисленными попытками дискредитировать и нейтрализовать представление о конечности социокультурных процессов и порождаемых ими продуктов: Фрэнк Кермод обвинил литературные произведения в том, что те – в фикциональной безответственности – навязывают действительности финализм³²; в брошюре об «апокалиптическом тоне» в философии Жак Деррида («D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie», 1983) подхватил эту идею, перенеся ее на всякий текст, каковой – в силу своего телеологизма – якобы провоцирует ложное видение последних границ во времени³³; Умберто Эко сделал привилегиро-

³² *Kermode F.* The Sens of an Ending. Studies in the Theory of Fiction. New York, 1967.

³³ Цит. по: *Derrida J.* Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apokalypse, not now / Übers. von M. Wetzell. Graz; Wien, 1985.

ванным предметом изучения в художественном творчестве «открытые структуры»³⁴ и т. п. Картина мира, набросанная ранним постмодернизмом, обуславливается отрицанием финитности, не становясь инфинитной, ибо помыслить бесконечность можно только вместе с конечностью – как оппозитив последней. Но именно оппозитивность, упорядочивающая умственные операции и тем самым ограничивающая их, и была неприемлема для шестидесятников прошлого столетия, жаждавших освободиться от логоцентризма.

По мере исчерпания ресурсов, которыми обладала отпавшая постмодернистская парадигма, все большую актуальность в науках о человеке приобретала завершаемость разных форм социокультурной деятельности. В 1990-х гг. и позднее растет число манифестов, провозглашающих конец то теории³⁵, то философии³⁶, то критики, каковой история подвергает интеллект³⁷. В большинстве работ такого сорта дискретность в развитии идей понимается не релятив-

³⁴ *Eco U.* Das offene Kunstwerk / Übers. von G. Memmert. Frankfurt am Main, 1973 (ориг. 1962).

³⁵ См., например: *Righter W.* The Myth of Theory. Cambridge, 1994; *The Ends of Theory* / Ed. by J. Herron et al. Detroit, 1996; *Lucy N.* Postmodern Literary Theory. An Introduction. Oxford etc., 1997. P. 163–183; *Cuningham V.* Reading After Theory. Oxford; Madlen, Mass., 2002; *Davis C.* After Poststructuralism. Reading, Stories, and Theory. London; New York, 2004.

³⁶ См., например: *Cahoone L. E.* The Ends of Philosophy. New York, 1995; ср.: *Bolz N.* Philosophie nach ihrem Ende. München, 1992.

³⁷ *Schödlbauer U., Vahland J.* Das Ende der Kritik. Berlin, 1997; *Bolz N.* Die Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik. München, 1999.

но, а ультимативно – в виде зияния, не предполагающего какого-либо продолжения/восстановления прежних когнитивных практик: модель, не маркировавшая начала и концы, будучи отброшенной, вела в полный тупик, где нельзя было вообразить новый старт тех или иных смысловых образований. Социология, запланированная ее создателями Огюстом Контом и Эмилем Дюркгеймом в качестве (охранительного) знания о неизменных основах общества, превращается в дисциплину, предупреждающую о разрушительных опасностях, которыми чревата сегодняшняя коллективная жизнь в ее глобализовавшемся размахе³⁸. Сознание, потерявшее перспективированность, лишившееся визионерства, испытывает затруднения с ориентацией и выдвигает на передний план ради самоудовлетворения категорию неопределенности³⁹. Чтобы оставаться продуктивной, теперешняя социокультура вынуждена быть сосредоточенной на сиюминутности, на текущем моменте, выступая прежде всего в презентистски-перформативном обличье⁴⁰. Настоящее переживается в себе, отрывается от прошлого, не вынашивает спа-

³⁸ *Beck U.* Risikogesellschaft. Auf dem Wege in eine andere Moderne. Frankfurt am Main, 1986; *Dupuy J. – P.* Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain. Paris, 2002.

³⁹ *Gamm G.* Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten. Frankfurt am Main, 2000; *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло». 20 глав о неопределенности. М., 2010.

⁴⁰ О презентизме последнего времени подробно см.: *Смирнов И. П.* Кризис современности. М., 2010. С. 193 след.

сительных проектов на будущее и оборачивается в своей замкнутости повтором, как это подчеркнул один из апологетов такого положения дел Валерий Подорога⁴¹.

В той степени, в какой современная мысль не захвачена всепоглощающим презентизмом, но, тем не менее, откликается на контекст, в котором ей приходится бытовать, она направляет внимание на уже случившиеся в истории цивилизационные катастрофы⁴² и экономические кризисы⁴³, на метаморфозы эсхатологического умозрения⁴⁴, а также на последние произведения авторов⁴⁵ и на заключительные периоды в чередовании культурных эпох. В приложении к русской литературе эпохальный эндшпиль был наиболее тщательно разобран на примере позднего романтизма в хабилизационном сочинении Томаса Гроба, к сожалению пока не опубли-

⁴¹ Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М., 2013. С. 29 след.

⁴² См. хотя бы: *Diamond J.* Kollaps. Warum Gesellschaften überleben oder untergehen / Übers. von S. Vogel. Frankfurt am Main, 2008 (ориг. 2005).

⁴³ Среди многочисленных публикаций на эту тему назову нашу недавнюю книгу Йозефа Фогля: *Vogl J.* Das Gespenst des Kapitals. Zürich, 2010/2011.

⁴⁴ *Meyer M.* Ende der Geschichte? München; Wien, 1993; *Herman A.* Propheten des Niedergangs. Der Endzeitmythos im westlichen Denken / Übers. von K. – D. Schmidt. Berlin, 1998 (ориг.: *Herman A.* The Idea of Decline in Western History. New York, 1997), и др.

⁴⁵ *Zanetti S.* Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik. München, 2012; ср. также: *Schwieren A.* Gerontographien. Eine Kulturgeschichte des Alterswerkbegriffs. Berlin, 2014.

ликованном⁴⁶. Главный тезис этого исследования, проецирующего естественно-научную теорию хаоса на гуманитарную проблематику, состоит в том, что на исходе романтизма (1830-е – начало 1840-х гг.) заметно усиливается значимость авторефлексивных художественных текстов, допускающих в качестве самоотражения духовной истории сравнение с мандельбровыми фрактальными множествами. Романтизм подытоживается в оглядке на то, что им было порождено, в реакции на свои результаты, не столько конституируясь как Другое (чем было), сколько делаясь Другим для самого себя⁴⁷.

⁴⁶ *Grob T.* Russische Postromantik. Epochenkrise und Metafiktionalität in der Prosa der 1830er Jahre und das Problem der literaturhistorischen Modellierung. Konstanz, 2003. Ценные соображения о финальных состояниях парадигм, сменяющих одна другую в русской художественной культуре, можно найти также в: *Hansen-Löve A. A.* Diskursapokalypsen. Endtexte und Textenden. Russische Beispiele // *Das Ende. Figuren einer Denkform. Poetik und Hermeneutik XVI* / Hrsg. von K. Stierle, R. Warning. München, 1996. S. 183–250; *Злыднева Н. В.* 1) Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008. С. 111–126; 2) Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013. С. 16 след. Ср. сборник статей, посвященных изображению упадка в литературе и литературной критике Западной Европы: *Romancing Decay: Ideas of Decadance in European Culture* / Ed. by M. St John. Aldershot etc., 1999.

⁴⁷ Ряд положений хабилитационного труда изложен в статьях – см., например: *Grob T.* 1) *Autormystifikation / Kommunikatives Framing und gespaltener Diskurs. Baron Brambeus als ‘postromantische’ metadiskursive Konstruktion* // *Mystifikation – Autorschaft – Original* / Hrsg. von S. Frank et al. Tübingen, 2001. S. 107–134; 2) *Das disziplinierte Chaos. V. F. Odoevskijs literarische Phantastik und das Paradox der romantischen Phantasie* // *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann* / Hrsg. von S. K. Frank et al. München, 2001. S. 287–318.

Оставляя в стороне вопрос о релевантности теории хаоса для культурно-исторических штудий, скажу, что *rewriting*, бесспорно, служит индикатором, оповещающим о достижении какой-либо системой текстов критического порога в большом (межсистемном) времени или в ее собственном поэтапном развертывании (так, метафикциональная «Охранная грамота» (1929–1931) Пастернака вышла в свет на переломе от раннего авангарда к авангарду второй волны⁴⁸). Однако такое финалистское письмо – частный случай в переходах от предыдущей фазы культуры к новой и потому подлежит интерпретации под более общим углом зрения. Диахронические ансамбли смысла приближаются к пределу тогда, когда в них убывает энергия замещения, что выражает себя разными способами – в том числе в завоевании здесь господства автосубституированием, отдающим себе в том отчет в качестве метафикционального творчества либо осуществляемым безотчетно – в виде эпигонства (каковым – вслед за Ницше («Человеческое, слишком человеческое», § 148, 179) и Максом Нордау – чрезвычайно интересовались русские формалисты). Подобного рода концовка эпох – попытка спасти прежде добытое вопреки убыванию трансформационной мощи, бывшей в распоряжении некоего смыслообразующего принципа. Наряду с этим культурно-исторические

⁴⁸ О популярности метафикциональной прозы при затухании авангарда-1 см. подробно: *Григорьева Н.* *Anima laborans*. Писатель и труд в России 1920–30-х годов. СПб., 2005.

периоды манифестируют иссякание своих возможностей и в абсолютизирующих завершаемость мыслительных жестах. Философия романтизма дорастает до финальной кульминации не только в идее всепобедительного у Гегеля самосознания, но и в той безнадежности, которой опустошались у Шопенгауэра как *vita activa*, так и *vita contemplativa*. Противостояние двух названных стратегий повторяется по ходу истории. Отзываясь на крах символизма в «Переписке из двух углов» (1920), Михаил Гершензон требовал вовсе отречься от «умственного достояния человечества» ради приобщения «подлинной реальности»⁴⁹, тогда как споривший с ним Вячеслав Иванов утверждал, что «все живое хочет не только самосохранения, но и самораскрытия»⁵⁰, и отстаивал, исходя из этого, культ памяти и веру во «все постигающий возврат»⁵¹.

Начальные отрезки эпох отмечены гипертрофией замещающего, которое обесправливает замещаемое, оказывается

⁴⁹ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 114. В наши дни социокультурный катагенез заявляет о себе в философии так называемых «новых реалистов» (Квентин Мейассу, Маурицио Феррарис, Маркус Габриэль и др.), борющихся с сознанием, которое, по их мнению, не коррелирует с фактическим миром, и намеревающихся рассматривать действительность помимо ее ненадежных и искаженных отражений в нашем церебральном аппарате (задача, разумеется, невыполнимая); см. программный сборник этой школы: *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert* / Hrsg. von A. Avanessian. Berlin, 2013.

⁵⁰ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 129.

⁵¹ Там же. С. 133.

более или менее самодостаточным, не нуждающимся в мотивировании извне. Субъектное берет власть над данным, объективируется, предстает как само по себе предрасположенное к созидательности – не важно, какой образ оно принимает в разные времена: сверхъестественного существа, творящего космос *ex nihilo*; мыслителя, преодолевающего несовершенство чувственного восприятия посредством умственных операций (что было исходным пунктом в раннебарочной философии Декарта); несчастного влюбленного, в чьих письмах к возлюбленной вдруг формируется «слог», обнаруживается способность их отправителя к литературному труду (так – в «Бедных людях» Достоевского, одном из первых текстов русского реализма), или поэта-авангардиста, воплощающего собой будущность всего мира. Становящийся постмодернизм придал этой инициационной ситуации парадоксальные черты: субъектное объективируется и здесь, но не в креативном покорении действительности, а в своей агонии – в смерти человека, объявленной Фуко, с которым солидаризовались многие из современных ему философов.

Преобладание субститута над субституируемым ведет к тому, что связь между тем и другим стирается, делается несущественной (несмотря на существование). Полноценная значимость достается тогда термам – номинация оттесняет предикцию в его обоснованности на задний план, будь то случай Адама, которому доверена миссия называть вещи, либо футуриста, увлеченного словотворчеством и по-

мимо референции. Нехватка когерентности равно характеризует как архаический миф, рассказывающий о ничем не объяснимых превращениях живой и неживой природы, так и только что возникшее киноповествование, распадающееся на слабо объединенные между собой эпизоды – «аттракционы»⁵².

На закате эпох гипертрофия замещающего уступает место преувеличению той ценности, которая приписывается замещаемому. Историко-культурный рывок вперед тормозится, потому что диахроническая система стремится выявить свое основание, совершает мертвую петлю, захлестывающуюся на предпосылках когда-то бывшего новым символического порядка. Этот процесс не сводится лишь к метапозиционированию авторского сознания в позитивном либо негативном (катастрофическом) варианте. Сверх того внутрифазовая динамика прокладывает себе путь от операционализма к онтологическому фундаментализму, являющему себя на исходе барочного XVII столетия в «Теодицее» Лейбница, а при сдвиге от авангарда-1 к авангарду-2 в философии Хайдеггера и у вдохновленных ею позднейших мыслителей. Формальная школа эволюционировала от изучения «приемов» словесного искусства к рассмотрению «литературного быта», на чем литературоведение задержалось, однако, не слишком

⁵² См. подробно: *Gunning T. The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // Early Cinema. Space. Frame. Narrative / Ed. by Th. Elsaesser, A. Barker. London, 1990. P. 56–62.*

долго, обратившись к карнавалу, истолкованному Михаилом Бахтиным как *modus vivendi* народного тела, как предпочтение, которое оно отдает бытию перед каким бы то ни было идеологизированием.

Чем меньше преобразовательной силы у времени, тем неисполнимее становятся субъективные намерения, подавляемые объективными обстоятельствами⁵³. В лермонтовской новелле «Фаталист» из «Героя нашего времени», романа, подведшего, как, может статься, никакой иной текст, итоговую черту под романтизмом в России⁵⁴, готовность поручика Вулича рискнуть на пари жизнью безопасна (пистолет, приставленный им ко лбу, делает осечку), но затем игрока, пытавшего судьбу, убивает случайно встретившийся ему на дороге пьяный казак. В высшей степени наглядным примером эпохального движения от творчества, продиктованного суверенной волей субъекта, к учету вне ее наличной действительности может служить живопись авангарда, в которой на смену кубизму, беспредметности и имматериальности (вроде «лучизма») приходят «*Neue Sachlichkeit*»⁵⁵ в

⁵³ Ср. крах автономного субъекта, диагностированный Теодором Адорно в позднеавангардистском творчестве Беккета: *Adorno T. W. Versuch, das Endspiel zu verstehen* // *Adorno T. W. Noten zur Literatur II*. Frankfurt am Main, 1965. S. 199 ff.

⁵⁴ Ср. подробно: *Hansen-Löve A. A. Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs Geroj našego vremeni* // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI. S. 491–544.

⁵⁵ Понятие «*Neue Sachlichkeit*» практически непереводимо на русский язык. Встречающиеся переводы «новая вещественность», «новая деловитость», «новая

Германии и изобразительное искусство Общества станковистов (ОСТ) в Москве, вернувшееся к фигуративности и мимезису. Знаменательно, что целый ряд участников ОСТа попал позднее в число прославленных мастеров соцреализма: признание власти объектов над субъектом обручено с конформизмом. Угрожающая эпохальному сознанию деидентификация вызывает у его носителей страх, нейтрализуемый в теоретизировании по поводу этого аффективного состояния (о котором писали под занавес романтизма Кьеркегор, а в позднеавангардистские годы Жан-Поль Сартр и Леонид Липавский)⁵⁶.

Переносу умственной активности с того, что нужно внедрить в практику, на то, что есть и всегда было, соответствует отказ от оноματοпоезиса в пользу не опосредованного именованием контакта с реалиями и не нуждающейся в означивании очевидности, будь то высшая оценка, данная Кантом в конце Просвещения остенсивным определениям, гоголевские немые сцены⁵⁷ или призыв обэриутской деклара-

объектность» неточны.

⁵⁶ Ср. заполонившую позднесредневековое воображение танатологию, обсуждавшуюся Йоханом Хейзингой в пионерском исследовании эпохального содержания по нисходящей линии: *Huizinga J. Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* / Hrsg. von K. Köster. Stuttgart, 1975. S. 190–208 (ориг. 1919).

⁵⁷ Апозиопеза отелеснивает текст; та же тенденция к соматизации знаков эротизирует литературу кризисных времен – ср. завершавшую Просвещение прозу де Сада.

ции смотреть «на предмет голыми глазами»⁵⁸, что противоречило раннеавангардистской идее «самовитого слова» (арбитrarная номинация пародировалась обэриутами и создавала в их поэзии комический эффект: «стоял диван по имени сундук»⁵⁹).

В процессе старения диахронических систем доминантное положение в них получает установка на сверхсвязность. Эта тенденция двужначна. С одной стороны, она результируется, как показывает, в частности, развитие формализма, в убеждениях о структурности социокультурного опыта, о функциональной взаимообусловленности всех его элементов. Под таким углом зрения история есть нечто внешнее по отношению к изнутри организованным семантико-семиотическим комплексам, которые она, им не имманентная, либо разрушает, либо полностью перестраивает. С другой стороны, финалы эпох заявляют о себе в добывании связности во что бы то ни стало – вопреки несовместимости смыслов⁶⁰. Приведу в пример подобных анаколуфов стихи Бенедиктова («Прощание с саблей»), чье творчество обозначило собой вырождение романтической поэзии:

Прости, дорогая красавица брани!

⁵⁸ Цит. по: Ванна Архимеда / Под ред. А. А. Александрова. Л., 1991. С. 458.

⁵⁹ *Введенский А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. Ann Arbor, 1980. Т. 1. С. 75.

⁶⁰ Комбинацию обеих возможностей находим в чеховской – переходной от реализма к символизму – драматургии, которая структурирована за счет того, что реплики персонажей не составляют диалогической единости.

Прости, благородная сабля моя!
Влекомый стремлением новых желаний,
Пойду я по новой стезе бытия.

Ты долго со мною была неразлучна,
Как ангел грозы всё блестела в очах;
Но кончена брань – и с тобою мне скучно:
Ты сердце не радуешь в тесных ножнах.

Прости же, холодная, острая дева...⁶¹

Грамматическая связность (женский род «сабли» будит ассоциацию с «девой») перевешивает в процитированном тексте семантику изображаемого в нем (колюще-рубящее оружие – явно мужской символ; непредставимо, как можно вложить «деву» в «ножны»). Вместе с интратекстуальной связностью смысл теряет и интертекстуальная: в еще одном стихотворении («Сослуживцу») все та же «сабля» возвращает себе ранее с вызовом проигнорированное Бенедиктовым эротическое значение фаллоса:

Воин, помнишь ли, бывало,
В шуме игор и затей
Дева резвая играла
Саблей девственной твоей⁶²;
А теперь – у этой грани,

⁶¹ Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 51.

⁶² Если «дева» и впрямь ею «играла», то «девственной» она уже не осталась.

Где рука ее вилась,
Блещут крест и надпись брани –
Сабля славы напилась!⁶³

Переходя от тем к ремам, несмотря на зияния между ними (желая прогресса там, где он невозможен), Бенедиктов создавал компрометирующие себя тексты – комичные помимо авторского задания⁶⁴. В XX в. абсурдизация тексто-порождения становится в драматургии и стихах обэриутов (а также у других представителей второго авангарда в России и на Западе) осознанным «приемом», свидетельствующим о парадоксальном разочаровании писателей в способности литературы быть правомочной дискурсивной практикой. Остывая, стопорясь, начальный авангард переиначивался так, что жертвовал фикциональностью и в «литературе факта», обоготворившей «материал» в ущерб его эстетической обработке, и в патокогерентной словесности, подрывавшей доверие к себе. В сюрреалистической живописи к миметизму – тому же, на который делали упор «*Neue Sachlichkeit*» и ОСТ, – присовокупляется сверхсвязность, преодолеваю-

⁶³ Там же. С. 53–54.

⁶⁴ Об автопародировании у Бенедиктова см. также: *Гинзбург Л. Я. Бенедиктов // Гинзбург Л. Я. Работы довоенного времени / Под ред. С. Савицкого. СПб., 2007. С. 327 след. (1-я публ. 1939). Увлечение ученицы старших формалистов поэзией Бенедиктова (Лидия Гинзбург посвятила ей три статьи), конечно же, не случайно: сходящие на нет эпохи перекликаются друг с другом, ощущают свое фамильное сходство.*

щая раздельность вещей, свойственную каким-то из них несинтезируемость. Только что приведенные примеры требуют уточнить понятие «конец эпохи»: оно приложимо и к заключительной стадии внутреннего развития какого-либо периода (например, к передвижке от футуризма к лефовской фактографии, осуществленной во многом одними и теми же авторами), и к затуханию периода целиком в его же новой редакции, что часто совпадает со сменой поколений (таков путь от авангарда 1910–1920-х гг. к авангарду второй половины 1920–1930-х гг.), и к завершению многошагового метапериода, скажем, постсимволизма с его разными авангардами, уступившего в 1960–1970-х гг. место постмодернизму.

Выдыхающееся духовное творчество получает компенсацию в виде технологических инноваций, особенно медийного характера (если знаки семантически неполноценны, первенство перехватывают их передатчики). Так, романтизм, уходя в прошлое, познакомил публику с такой сенсацией, как дагеротип (обнародованный в 1839 г.). Аналогичным образом были изобретательны на своих последних переломах и Просвещение (конец XVIII в. отмечен появлением телеграфов), и реализм-позитивизм (в 1877 г. Эдисон смастерил фонограф), и авангардно-тоталитарная культура (регулярное телевидение по-настоящему вошло в силу на Берлинской олимпиаде в 1936 г.), и постмодернизм (увенчавшийся сплетением Всемирной электронной сети). Исключение из этого ряда – *fin de siècle*: декаданс, для которого кри-

зисность была не итогом, а способом существования, утверждал себя в логосфере одновременно с первыми шагами, сделанными кинематографом и радио (оба медиума возникли в одном и том же 1895 г.)⁶⁵.

Весьма вероятно, что, кроме перечисленных, у кончающихся эпох есть и иные показатели. Но сказанного достаточно, чтобы предпринять отсюда заключение, существенное для понимания смысла, который таит в себе история социокультуры.

Как бы ни была полиморфна эпоха на выходе, разные версии ее финализации проникнуты общим им умонастроением. При всей своей продуктивности мыслительная работа, концентрирующаяся не на субститутах, а на том, что ими замещается, мешает времени течь в будущее; она реакционна (в широком – не обязательно пейоративном – значении слова), вторична по отношению к инициативам, из которых складывается созревающая диахроническая система. В нарастании авторефлексии (как конструктивной, так и деструктивной), в возвышении данного (бытийного, объектного) и умалении созданного субъектом, в чрезмерности связывания семантических единиц, как будто поступательного, но на самом деле недопустимого, продолжающегося без пра-

⁶⁵ Было ли книгопечатание (1455) позднесредневековым (таково мое мнение) или уже ренессансным изобретением (как часто думают)? Как ни отвечай на этот вопрос, нельзя не заметить, что революция Гутенберга имела консервативную нацеленность, предохраняя читаемое слово от поновлений и ошибок, совершавшихся переписчиками.

ва на то, проглядывает один и тот же диалектический переворот вектора, приостанавливающий линейное движение времени. История в этой ситуации оказывается двусмысленной – завоевывающей себе новое тем, что меняет местами *terminus a quo* и *terminus ad quem*. Вывод искомого преследует цель узнать, откуда он берется, каково условие имплицативности. Output эпохи состоит в том, что она творит себе input. В концовке она занята моделированием своего начала. Можно назвать такое положение дел «отрицательным ростом», воспользовавшись не вполне отвечающим здравомыслию выражением, которое экономисты применяют к рецессии.

Коль скоро в заключительных тактах эпохальное время, так сказать, финиширует на старте, оно лишь релятивно конечно, позволяя истории возобновлять перспективированный ход, ускоряться после ретардации, опробовать свой генеративный потенциал в другой раз. Социокультурная история наследует ритуалу и вместе с тем оппонирует ему. Если тот воспроизводит абсолютное начало, сотворение всего сущего, то история, напротив, делает *arché* на эпохальных рубежах своим горизонтом, целеположением. Устремляясь к первоначальному, она обречена быть оригинальной, репродуцировать собственную инновативность, циклизировать линейность, ритуализовать контраритуал, идти по кругу вперед, быть цепью больших периодов. Даже если эпохальный смысл сигнализирует об опустошении своих резервов в рас-

пространении эпигонства, оно следует не тому, что явилось на свет неведь откуда, а прецедентам, возникшим по мере развертывания истории, несводимым в своей множественности к уникальному первообразу (между тем *homo ritualis* не эпигонален, он сотериологичен, удерживая навсегда бывшее созданным). Подлинная опасность поджидает историю там и тогда, где и когда она, как в постмодернизме, теряет из виду и концы, и начала, переставая быть озеркаливанием ритуала.

Эпохальная семантика. Авангард

Бессмертное искусство авангарда, или Что остается после иконоборческого акта

1

Ключ к пониманию авангардистской художественной культуры – в ответе на вопрос, как ей удавалось быть созидательной при всем ее эстетическом нигилизме.

Одним из первых, кто попытался развязать эту дилемму, был Петер Бюргер. Он определил общую направленность авангарда как невыводимую из прежнего художественного опыта, а именно: как обращение эстетической автономии в свою противоположность, вылившееся в «самокритику искусства» и в его старание раствориться в «жизненной практике»⁶⁶. То, что Бюргер принимает за эволюцию всего искусства XVIII–XX вв., на самом деле являет собой внутреннее развитие начального авангарда, который перешел от идеи

⁶⁶ Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974. S. 24 ff.

самодостаточного художественного творчества, одерживающего победу над действительностью, к фактологии, замене арт-объектов «готовыми предметами» и требованию дать дорогу «поэзии сознательно утилитарной», как формулировал Борис Арватов⁶⁷. Дефиниция Бюргера не покрывает ранний авангард в целом, отражает лишь тот его период, на котором он деградирует, сдавая свои позиции. Будучи не вполне верным материалом, Бюргер переносит на историю искусства социополитическую доктрину Дьёрдя (Георга) Лукача, полагавшего, что после захвата власти пролетариат должен заняться – в преддверии бесклассового общества – борьбой с самим собой («История и классовое сознание», 1923).

Как и Бюргер, только частично справедлив в своем подходе к авангарду Жан-Франсуа Лиотар. В ряде статей, перепечатанных в книге «L'inhumain» (Paris, 1988), Лиотар сводит суть авангардистского творчества к господству в нем возвышенного, которое вытесняет эстетический идеал. Воображение о прекрасном несет здесь непоправимый урон в столкновении с тем, что не вмещается в отчетливые формы, с «неизобразимым» – с катастрофической утечкой бытия. Живописные и литературные произведения становятся, таким образом, событиями, потрясающими реципиентов, отсылают к абсолютному (например, к прекращению истории). В авангарде искусство переживает совершенное перерождение, а не свой конец, предсказанный Гегелем (и вслед за ним

⁶⁷ Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928. С. 27.

зарегистрированный Бюргером). Спору нет, *creatio ex nihilo* (этот вид творчества, собственно, и подразумевает Лиотар) – одна из важных установок авангарда, отсчитывавшего себя от нуля, подавлявшего данное вновь созданным (по словам Крученых, «художник торжествует. Мир, созданный им, восторжествовал над человеческим»⁶⁸). Но у авангарда есть и другая ипостась. Лишаясь опоры в сущем, он вместе с тем уже с первых своих шагов придает художественному продукту на диалектический манер онтологический статус (скажем, изымая значения из поэтической речи, превращая ее в набор звуков, физикализуя ее). С этой стороны авангард, находящийся в родстве со всем, что ни есть, оказывается открытым для вбирания в себя бытия без разбора, в любом его, в том числе и скатологическом, проявлении. Авангард не только возвышенно «антиэстетичен», но и увлечен деиерархизацией ценностей, переосмыслением отношения между прекрасным и безобразным, т. е. внутриэстетической работой. Он и привносит «незримое» в увиденное им, созерцает «последние вещи», вызывая трепет и тревогу у потребителей искусства, и практикует своего рода панмимезис, которому сей мир доступен сплошь, без замалчивания и затушевывания тех или иных его подробностей. Вываливая в грязи, по воспоминаниям Бенедикта Лившица («Полутораглазый стрелец», 1933), свои пейзажи перед их отправкой на выставку, Владимир Бурлюк приобщал их бытию-почве факти-

⁶⁸ Крученых А. Возропщем. Пг., [1913]. С. 9.

чески, фактурно. Мартин Хайдеггер усмотрит такое приобщение Земле в «Башмаках» Ван Гога («Происхождение произведения искусства», 1935–1936), но там оно случается на живописном полотне, а не погружает картину в среду, которую та запечатлевает.

Еще один выход из напряжения, в которое попадают исследователи деструктивного, но вместе с тем и конструктивного авангарда, предлагает Борис Гройс в статьях «Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино» (2002), «Куратор как иконоборец» (2007) и в других публикациях. По мнению Гройса, «авангард инсценировал мученичество картины»⁶⁹, сопоставимое с крестными страданиями, которые претерпел Христос. Так же как пожертвование собой означает триумф Христа, в авангардистском артистическом обиходе «новыми иконами, репрезентирующими новые ценности, служат сами картины подрыва и уничтожения»⁷⁰. Деятельность авангардистов предстает у Гройса подобной актам вандализма, совершаемым в музеях и храмах, – вроде тех, что учинили иконописец Абрам Балашов, порезавший ножом в Третьяковской галерее репинскую картину «Иван Грозный и сын его Иван» (16 января 1913 г.), суфражистка Мэри Ричардсон, сходно повредившая в лондонской Национальной галерее «Венеру с зеркалом» Велас-

⁶⁹ Гройс Б. Политика поэтики. М., 2012. С. 121.

⁷⁰ Там же. С. 203. Ср. также: Гройс Б. Страдающая картина, или картина страдания // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 344–345.

кеса (10 марта 1914 г.), или геолог Ласло Тот, напавший с молотком на «Пьету» Микеланджело в соборе Св. Петра (21 мая 1972 г.)⁷¹. Вандализм, громящий арт-объекты, выставленные на всеобщее обозрение, реавторизует их в руинированном виде, принуждая публику воспринимать их в этом униженно-измененном качестве. Он извлекает из надругательства над изобразительным искусством аурагический эффект, коль скоро подменяет первозданное оригинальным же, пусть то и разрушительного свойства, и вписывает себя в историю духовной культуры – вместе с ее памятником, оскверненным им. Сколь пренебрежительным ни был бы авангард во взглядах на культурную традицию, его нельзя исчерпывающе объяснить, поставив знак тождества между иконоклазмом и иконодулией, увидев в порождении нового лишь вырождение старого. Авангард вовсе не ограничивается нанесением ущерба творческому продукту и сакрализацией дефектов, переиначиванием их в предмет поклонения. Можно ли пожертвовать уже пожертвованным искусством, разрушить его? Этот жест не имел бы смысла, во всяком случае, собственного. Между тем авангардистское искусство подвергалось такому же насилию со стороны вандалов, как и традиционное, будь то неоднократно поруганный «Фон-

⁷¹ О вандализме подробнее см., например: *Gamboni D. Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert / Übers. von Ch. Rochow. Köln, 1998* (ориг.: *Gamboni D. The Destruction of Art. London, 1997*); *Roberts J. Ikonoklasmus. Die Autorität des Kunstwerks und die Motive zu seiner Zerstörung // Lettre international. 2015. Winter. № 111. S. 76–79.*

тан» Марселя Дюшана (так, Пьер Пиночелли опрыскал этот арт-объект мочой либо ее имитатом на выставке в Ниме в 1993 г.⁷²) или полотно Казимира Малевича с белым супрематическим крестом, которое запятнал долларовой эмблемой Александр Бренер (его акция состоялась в Амстердамском городском музее в 1997 г.)⁷³.

Вандализм был, несомненно, присущ авангарду, но выступал при этом в качестве крайне неоднозначного действия. Оскорбил ли Дюшан в 1919 г. «Мону Лизу» Леонардо да Винчи или насмеялся над дешевым тиражированием высокого искусства – ведь усы и бородку он пририсовал к женскому лицу на типографском воспроизведении картины? Лишил ли Дюшан ауры прославленное живописное произведение или опротестовал ренессансное обмирщение богородичной иконы, ее превращение в *eidolon*? Не прослеживается ли в том, что кажется не более чем профанацией, попытка перевести светский портрет женщины в иконописное изображение Христа, тем более что «Мона Лиза» Дюшана снабжена – по аналогии с иконами – буквенной надписью «L. H. O.

⁷² *Gamboni D. Zerstörte Kunst. S. 290–292.*

⁷³ О перформансах Бренера подробнее см.: *Drews-Sylla G. Moskauer Aktionismus. Provokation der Transformationsgesellschaft. München, 2011. S. 101–110.* Сегодняшнее искусство, претендующее быть на острие времени, также не защищено от террора, как показывает, к примеру, разгром (18 января 2003 г.) православными фанатиками московской выставки «Осторожно, религия!», поддержанный государственными учреждениями; см. подробно: *Рыклин М. Свастика, Крест, Звезда. Произведение искусства в эпоху управляемой демократии. М., 2006.*

О. Q.»? И последний вопрос в этом ряду: не свидетельствуют ли лихо закрученные вверх усы и эспаньолка, мало подходящие к *imago Christi*, о том, что Дюшан констатировал невозможность – после возрожденческой визуальной революции – вернуться к аутентичной иконе – к рукотворной реплике на Спаса Нерукотворного? В итоге неясно, кто разрывает цепь культурного наследования – Дюшан или Леонардо по Дюшану.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.