

Диалектика повседневности

Двадцать лет назад существовало свыше 250 определений культуры, и за истекшие годы число их, по-видимому, еще возросло. 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 второе 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 в 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.

Предметы бытового обихода всегда обладали знаковым содержанием и потому характеризовали социокультурную принадлежность человека, ими пользовавшегося. Тога также 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 два односельчанина характеризовались как крестьяне, но психологическое, человеческое свое отличие от другого ни один из них с помощью зипуна выразить не мог. В последние десятилетия положение изменилось в корне. Комбинируя в произвольных сочетаниях оберег, кепку или шляпу с гимнастеркой, пиджаком или свитером, с сапогами, кроссовками или мокасинами, импортные предметы одежды с отечественными, человек получил возможность выразить сколько угодно тонкие оттенки своего индивидуального культурного самоощущения и эмоционального отношения к действительности. Состав и организация бытового интерьера, дизайн домашней звукотехники с

успехом служат той же цели. Повседневная жизнь и ее инвентарь берут на себя функцию эмоционального общественного самовыражения, которая так долго была монополией идеологии, слова, высокого искусства.

Эстетика 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». 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 друзей. 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, в которых и доныне живут многие советские семьи — принцип, выразившийся в том, что в главной анфиладе, окнами на улицу, располагались парадные комнаты и жила хозяйская чета, а подалее 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-жизнейской сфер: функциональное зонирование, «перетекание» одного помещения в другое без дверей, с помощью широких проемов и не доходящих доверху внутренних перегородок, использование кухни как места дружеских встреч и семейного общения, нередко включающего просмотр телефильмов и слушание концертов по радио или пластинок.

С изживанием противоположности «прикровенность — откровенность» отчетливо связаны все проявления так называемой сексуальной революции 1970-х гг. — ослабление грани между официально оформленным браком и свободным сожителем, 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 искусства. 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 искусства. В XX веке вообще и в послевоенные десятилетия в частности произведение, при сохранении им, разумеется, всей его традиционной роли, все чаще утрачивает автономию и либо само начинает жить как стусок 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 историю. Отдельное произведение архитектурного искусства если и воспринимается, то оценивается не по соответствию канону, а по органичности включения — но не в ансамбль, а в жизненную среду. Это положение — одна из причин ожесточенных споров, которые ведутся сегодня вокруг проблемы создания мемориальных и заповедных зон. Проблема Арбата, в частности, совершенно очевидно есть проблема культурной среды, воспринятой и переживаемой как ценность. В 1960—1970-х гг. здесь стремились сохранить ценности старинноинтеллигентские, сейчас — выработать и закрепить ценности неформального молодежного общения, но ни в том, ни в другом случае в

качестве исходного факта культуры не рассматривается ни отдельный дом, ни памятник, ни вообще «архитектурный объект» как таковой.

На молодежных рок-концертах, так же как в средовой архитектуре, источником эмоционально-эстетического наслаждения является переживание среды 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». 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 хэппенинга, 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 общение с искусством осуществляемое благодаря телевидению, радио, другим видам домашней звуко- и видеотехники, репродукциям и слайдам. Одним из следствий не-институционализированного 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 театрально-студийное движение. Широкое репродуцирование произведений живописи перестало быть монополией издательств и содержанием только дорогих альбомов. В отдельные периоды (в конце 1960 — начале 1970-х годов, например) такие произведения широко воспроизводились на предметах бытового инвентаря — майках, рубашках или куртках, даже на хозяйственных сумках.

Круг потребителей искусства вообще и непрофессионального искусств в частности беспримерно расширился. Первый концерт П. И. Чайковского в США в апреле 1891г. происходил в Карнеги-холл в Нью-Йорке, где его слушали находившиеся в зале немногим более 2-х тысяч человек; первое в США выступление рок-группы Битлз, происходившее в том же зале в феврале 1964 г., смот-

рели и слушали, благодаря телевидению, 73 миллиона. 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 империй, 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, происходивших 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. Существовала 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 последней Пагуошской конференции; тот же процесс породил в самое последнее время повсеместное введение курса истории мировой и отечественной культуры в вузах СССР; 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 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.

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. 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 той 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 тенденции 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 сте-

пени основаны на нескольких общих принципах: приобретаемости, тиражируемости, связи с техникой, создания и (или) потребления 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» (1969) 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 — потенциальными жизненным развитием, 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 современности. 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 спасти заключенные в ней книги, но теперь она существует лишь для того, чтобы их хранить; именно поэтому она стала очагом греха». Если культура в романе мертва, то жизнь, ей противостоящая, воплощенная в вечно голодных крестьянах деревни, лежащей под монастырским холмом, в погромном разгуле еретиков-дольчинианцев, 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 — Феллини «Рим» (1972), роман М. Фриша «Homo faber» (1957) или М. Юрсенар «Философский камень» (1968) и др. Проблема взаимоотношений традиционной, высокой культуры и низовой, текучей 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». На глазах одного-двух поколений рядом с Культурой с большой буквы создается *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», 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 суще-

ствования 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 возвращение 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 Киркегор, 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, как призыв и заклинание, лозунг и требование, нежели как подлинное содержание. 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 Тихого 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 Бардах, бесконечно и не слишком считаясь с реальным состоянием русской деревни и эмпирическим жизненным опытом, «доводили» 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 венцам и материально бытовому окружению, которые составляли в его глазах стихию ненавистного ему современного филистера. Вся эта идеализация была важным слагаемым эпохи, могла породить 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. Возникало впечатление, что тут-то и снималось наконец противоречие экзистенции и макроистории, переживания и знания, злобы 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 организовано-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 товаров. 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 и 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 к прежде в таких масштабах неизвестному усилению вертикальной социальной подвижности, а распад колониальной системы — к наводнению стран старой европейской культуры выходцами из бывших колоний, отчасти 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 миграции-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 первом разделе статьи. 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.

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, связь альтернативного состояния с Культурой явствует хотя бы из того, что описанные бытовые процессы служили или служат до сих пор средством общественного и личного духовного самовыражения. Один пример в дополнение к приведенным выше. Повсеместно распространенный еще и сегодня капюшон на куртках, пальто и плащах меньше всего обусловлен функционально — климат практически не меняется, манера ходить без головных уборов распространилась задолго до моды на капюшон, еще в 1940-е годы. Как большинство бытовых вещей, он идет не от функции, а от обра-

за. Капюшон привлекателен, по-видимому, тем, что будит представление о молодости и силе, об энергии, связанной с преодолением природных стихий. Такое тяготение коренится, в свою очередь, в смутной неудовлетворенности повседневным, налаженным, стандартизованным, оторванным от природы бытом современного индустриального города. Бытовая форма становится отчетливым средством выражения общественного мироощущения, обладающего столь же отчетливым культурным содержанием.

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. Капюшон значит то, что он значит, лишь для тех, в чьем сознании живут попавшие туда из романов, живописи или фильмов образы моря и отважных мореплавателей. 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: музейный бум, вызванный в 1950-е годы 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, Венсена; 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 композиторов; 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 (как пишущих машинок Оливетти или посуды Сарпаневы) и современного монументального искусства (как мозаик Л. Полищука и С. Щербининой), литературного, как в некоторых (ранних) романах 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.

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 *истэблишмент*. Понятие это носит для всего разбираемого круга явлений фундаментальный характер: альтернативное культурное состояние, по сути дела, существует лишь через свою противоположность *истэблишменту*. *Истэблишмент* не столько понятие, и уж, во всяком случае, не термин, сколько эмоционально окрашенное представление о социальной среде, в которой слиты воедино жесткая государственность, послушная вписанность граждан в существующий порядок, «правильный», определяемый школьными программами образ национальной исто-

рии и культурной традиции, официальный патриотизм и государственно регламентированная 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 истэблишмента 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 культурное 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 «истэблишмент» Римской империи, поскольку он реализовался в сборе налогов, военных мобилизациях, действиях префектов, располагался над повседневной трудовой реальностью «малых сих», давил и топтал ее. Киркегор или Толстой могли отрицать «истэблишмент» 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 истэблишмент заговорил на языке повседневности, пронизанной техническими достижениями, интернационализованной, расцвеченной 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 истэблишменту — альтернатива, сама целиком растворенная в цивилизации, амальгамировавшая культуру. Истэблишмент 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 истэблишменту 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 проницательные 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 истэблишменте 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.

Сорбоннские события 1968 г. начинались под лозунгами, полно и точно выразившими 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. Начинайте с мечты», «Да здравствует массовое творчество, „нет“ буржуазному бескультурью», «Искусство не существует, искусство — это вы». Отсюда рождается ненависть к истэблишменту 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 стали.

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 невнятным 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 отметающее их как монополию ненавистного истэблишмента альтернативное сопротивление ему оказывается с ним соотносен-

ным, 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 — начала 1960-х годов родилось из чувства альтернативности, из стремления быть самим 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». Одной из форм выражения этого умонастроения была 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». Ту же роль призвана была играть необычная прическа; музыка битлз 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

битлз по странам и континентам, став одним из элементов той «многолетней шелухи», 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 предпочтение 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; в 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, продажность, 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 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». Чем известнее человек, чем полнее включен он в альтернативное культурное состояние, тем

больше вытесняется он своим имиджем и тем меньше может высказать 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». Ощущением, здесь высказанным, Джон Леннон жил постоянно; «я чувствую, когда надо сменить роли, в этом, возможно, секрет моего выживания...»; на то же указывают признания людей, ему близких. 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». 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, их имен (слова «имя» *nome* и «знак» *segno* автор употребляет в близком смысле, почти как синонимы). Книга завершается ключевой латинской фразой: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*. Эту многосмысленную и неясную строку из поэмы XIII века скорее всего следует переводить все-таки так: роза по-прежнему остается [всего лишь] именем, имена — единственное, чем нам дано обладать.

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

В основе альтернативного культурного состояния, как мы неоднократно убеждались, лежит признание повседневно-бытовой реальности наименее отчужденной и в этом смысле исходной культурной ценностью. Такое признание — скорее подсознательно, чем сознательно — обобщает, длительный исторический опыт, в ходе которого на протяжении многих веков быт людей, трудовой и повседневно-обиходный, был многообразно соотнесен с духовной культурой: принятие пищи тысячами воспринималось как сакральный акт духовного единения сотрапезников; античный или средневековый ремесленник, создавая вещь, старался приблизить ее к некоторому идеальному, божественно-совершенному образцу, всегда витавшему перед его умственным взором; на древнем Востоке и в древней Европе имущество как бы продолжало человека, было неотделимо от его свойств и судьбы, и поэтому подарок означал установление внутренних связей между дарящим и одариваемым.

Объективные основания этого положения связаны с тем, что изначально само непосредственное содержание феномена повседневности состоит 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 и в нем растворены. Когда в былые времена крестьянин сидел 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 идеализованных 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». 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». Даже еще (выгоды второй мировой войны известный немецкий культуролог Эрик Ауэрбах не сомневался, что «в духовных и экономических отношениях повседневной жизни открываются силы, лежащие в основе исторических движений»).

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, «талашкинского» 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 сверхкомфорту, тревога по поводу упадка и расслабления в обществе и одновременно молчаливое, но вполне явное одобрение этого процесса в целом». 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 дома.

В этих условиях абсолютизация повседневности как ценности превращается в абсолютизацию ее практицистской стороны. Духовность, присущую 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 по-

вседневного 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 детей и зверей», 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 радиоинтервью Джона Леннона о том, что «рок ныне более популярен, чем Христос», привело к массовому уничтожению пластинок битлз 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, памятна 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 хула-хуп, и знаменитое постановление начала 1970-х годов, запрещавшее исполнять музыку «непрофессиональных авторов», то есть практически каждого, кто не является членом Союза композиторов. В наше время борьба с явлениями альтернативной культуры продолжается, ожесточается, подчас принимая форму политических или уголовных обвинений.

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 Афродиты, 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». 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 Моновой 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 скеп-

тически; в ответ раздается: «А плевать нам на специалистов, нам это нравится». 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 некомфортны. Соппротивление духовной активности — этому первичному элементу всякой культуры — принятие за норму облегченного, привычного, налаженного, рассмотрение культуры с позиций повседневного-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».* 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 художников 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.

Советский исследователь, доктор наук, настаивает на том, что массовый успех представляет собой более точный и актуальный критерий при оценке художественного произведения, чем его качество, поскольку такой успех отражает «объективные потребности общества», тогда как высокое художественное качество — лишь «субъективные устремления профессионалов». Признание повседневного-рядового, массово-усредненного подхода абсолютным и единственным означает отказ от понимания произведения как сгустка таланта и неповторимой личности творца, от нормы в оценке такого произведения, от идеала как категории общественной жизни и культуры, от исторического развития искусства, которое превращается в последовательность случайных колебаний массового вкуса, означает, другими словами, отрицание конститутивных свойств культуры, без которых она немислима ни в какой своей форме. За последнее время сторонники такой разрушительной ее интерпретации лишь укрепились

на своих позициях — тот же автор недавно высказал убеждение, что человек, любящий серьезное и глубокое искусство, лицемерит — «стесняется признаться даже самому себе, что он непрочитанным произведениям Л. Толстого или исландским сагам под настроение предпочитает Агату Кристи, Аллу Пугачеву или рязановскую «Иронию судьбы». Тот же ход мысли, и что важнее, та же система оценок, обнаруживается в основе распространенного сегодня интереса к кичу как искусству простой, подлинной, немудрящей человечности, важному именно своим противостоянием Искусству и Культуре».

«Над жизнью нет судьбы», — 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». 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 культуры ее отрицанием.