



МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ
ПАРК КУЛЬТУРЫ
КУЛЬТУРА И НАСИЛИЕ
В МОСКВЕ СЕГОДНЯ



Михаил Ямпольский

**Парк культуры: Культура и
насилие в Москве сегодня**

«Новое издательство»

2018

УДК 304.4
ББК 71.41(2Рос)

Ямпольский М. Б.

Парк культуры: Культура и насилие в Москве сегодня /
М. Б. Ямпольский — «Новое издательство», 2018

ISBN 978-5-98379-227-2

Новая книга Михаила Ямпольского – попытка средствами философской антропологии описать московское сегодня, в котором органично уживаются масштабное городское благоустройство и всепроникающее насилие, политические репрессии и культ исторической памяти, бум культурного потребления и всплеск радикального искусства. По мнению Ямпольского, в основе этого непротиворечивого соседства лежит специфический уклад «Парка культуры» – уклад деполитизированного общества, подчиненного аффектам и стирающего любые различия.

УДК 304.4
ББК 71.41(2Рос)

ISBN 978-5-98379-227-2

© Ямпольский М. Б., 2018
© Новое издательство, 2018

Содержание

Напутствие перед входом в парк	6
1. Парк культуры	9
«Нуреев» и «Матильда»	9
Искусство, культура и Парк культуры	11
Производство культурных пространств	17
Зоны элитной жизни	20
Упорядочивание	23
Симулякры и разрушение	27
2. Парк памяти	31
Постпамять	31
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Михаил Ямпольский
Парк культуры. Культура и
насилие в Москве сегодня

Маше Степановой

Парка отдыха стать бы культурней,
Ближе бронзе, роднее стеклу.
Слышишь, урна отвечает урне
И дупло подтверждает дуплу...

Мария Степанова

Напутствие перед входом в парк

Эта небольшая книжка возникла из чувства тревоги. Я, как и многие другие, наблюдал безостановочное разрастание дисперсного (то есть лишённого внятного центра и единой воли) насилия, постепенно захватывающего Россию. Но одновременно меня не оставляло удивление, что на фоне этого распространения насилия происходит своего рода «цветение» культуры. Когда я говорю о «цветении», я вовсе не имею в виду неожиданный взрыв креативности, производящей выдающиеся произведения искусства. Скорее наоборот, чем активнее действует культурная индустрия, тем меньше значительных произведений является на свет. Впрочем, этот феномен сопровождает взрыв культурной индустрии во всем мире. Премьер, вернисажей, чтений, лекций как будто становится все больше и больше, постоянно открываются новые культурные институции, а старые реформируются и расширяются, выставки привлекают толпы народа, а значимых произведений на фоне всей этой активности оказывается до смешного мало. Но особой московской приметой можно считать то, что бурление культуры тут, в отличие от других стран мира, сопровождается таким же интенсивным кипением насилия.

Не так давно мне казалось, что расширение зоны насилия можно объяснить распадом государства и составляющих его институций, способных управлять происходящими в обществе процессами. На смену институциональной активности, в силу распада ее механизмов, как я думал, приходит повсеместное насилие, в котором не нуждается нормально функционирующее государство, опирающееся на авторитет, силу законов и работу бюрократии. Такую точку зрения я высказал в беседе с Ириной Барской и Александром Марковым, опубликованной на сайте *Gefter.ru* (выдержки из этой беседы приводятся в приложении к книге).

Но чем больше я размышлял о феномене насилия в российском обществе, тем больше приходил к выводу, что его основа лежит не в плоскости институций и их разрушения, то есть не в плоскости того, что вслед за Максом Вебером традиционно изучалось «политической» или «государственной» социологией. Для Вебера и его последователей речь шла об анализе «власти» (*Macht*) и «господства» (*Herrschaft*) в контексте административной деятельности и активности групп населения (*Verband*), стремящихся к перераспределению власти и господства в обществе. Иначе говоря, насилие (для Вебера – в плоскости государственной активности – легитимное), здесь лежит в горизонте *политики*, а администрация и группы населения преследуют определенные политические цели. Именно этого веберовского механизма я и не видел в России. Власть главным образом была озабочена самосохранением и, казалось, не имела никаких других политических целей. Но и само общество, крайне аморфное и инертное, не стремилось к созданию политических объединений. Я все больше приходил к мнению, что в России нет политики в веберовском смысле, а легитимное насилие все больше размывается и становится почти неотличимым от криминального насилия. Именно это ощущение и обратило мое внимание на культуру – эту деполитизирующую силу, отменяющую в своем лоне все полярности и дифференциации и все более обращающуюся к меланхолии по прошлому и погружению в туманность под названием «память». В 2007 году Рене Жирар писал о нарастающей беспомощности «политического разума» и заключал: «...я все более убежден, что мы вступили в период, когда антропология становится более релевантным инструментом, чем политические науки»¹. В принципе я согласен с Жираром: для понимания некоторых общественных процессов мы должны отказаться от принципов рациональности, сформулированных в эпоху Просвещения, и выработать категории новой рациональности. Политическая теория с ее бесконеч-

¹ Girard R. Achevez Clausewitz. Paris: Flammarion, 2011. P. 27. Соавтор Жирара Бенуа Шантр уточняет, что отныне не политические цели детерминируют поведение масс, но характер масс определяет политические цели. Антропология господствует над «политологией» (Ibid. P. 378).

ными анализами различных государственных устройств, разнообразных форм демократии и авторитаризма и описаниями всевозможных структурных гибридов, по моему мнению, зашла в тупик и должна хотя бы частично уступить место философской антропологии, которая способна размышлять над функционированием культуры и общества как некоего единого целого. Несколько лет назад я написал книжку о Кире Муратовой с подзаголовком «опыт киноантропологии»: уже тогда я ощущал невозможность понимания творчества Муратовой в категориях киноведения. В настоящей книжке этот подход расширен. В своем анализе я во многом опирался на идеи Жоржа Батая, Жана Бодрийяра и Рене Жирара, хотя со многими положениями их теорий я не согласен. Идея Батая о том, что конфигурация общества может рассматриваться вне политики, как результат сложного взаимодействия однородного и инородного, была для меня исключительно ценной, так же как глубокие интуиции Бодрийяра и Жирара о взаимосвязи однородности и насилия.

Книга эта написана человеком, который давно не живет в Москве и занимает по отношению к московской культуре место стороннего наблюдателя. Такая позиция имеет свои недостатки и свои достоинства. Я отдаю себе отчет в том, насколько нюансы происходящего на моей родине ускользают от моего внимания и понимания. Но именно для этой книги удаленность точки зрения имеет свои преимущества. Я не претендую на анализ богатства культурной жизни столицы. Меня интересовало особое культурное формирование, которое я называю *парком культуры*. Это пронизанное активностью культурной индустрии пространство городской среды, в котором происходит интегрирование искусства и досуга в рамках единого *стиля жизни*. Для меня поэтому был важен взгляд издалека, позволяющий охватить весь этот «парк» как некое единство и стилевую однородность. То, что вблизи, с точки зрения антагонистов, часто выглядит как диаметрально противоположность, издалека обнаруживает черты сходства и даже неразличимости. А тема неразличимости занимает ниже важное место.

В книге есть лишь пара авторов, творчество которых подвергается сколько-нибудь объемному анализу. Это акционист Павленский, но главным образом – поэт и эссеист Мария Степанова с ее книгой «Памяти памяти». «Памяти памяти» была выбрана мною в качестве специального оптического прибора, позволяющего перейти от удаленной позиции наблюдателя к приближенной, по нескольким причинам. Во-первых, это незаурядное произведение, которое сразу же после публикации стало объектом восхищения для культурного сообщества. Этот восторженный прием свидетельствовал о том, что книга отразила глубинные предпочтения и чаяния московского образованного слоя. Именно поэтому мне показалось, что она может быть использована в качестве аналитического микроскопа. Во-вторых, эта книга несомненно выделяется из нынешней российской литературы глубиной и артикулированностью рефлексии по поводу прошлого и памяти. Я не уверен, что все в книге удалось, но она заставляет думать о поднятых в ней проблемах и вызывает на диалог. А это сегодня случается редко. Появлению целого ряда важных для меня тем (постпамять, документы и монументы) на страницах «Парка культуры» я обязан труду Степановой. Хочу попросить у Маши Степановой, поклонником которой я издавна являюсь, прощения за бесцеремонное использование ее текста в своих корыстных авторских целях. Я понимаю, что «Памяти памяти» заслуживает более всестороннего и менее тенденциозного разбора.

Наконец, следует объяснить, почему «Парк культуры» в основном сосредоточен на анализе московской, а не общероссийской культурной ситуации. Дело в том, что именно в Москве произошло своего рода «обуржуазивание» культуры, ее отход от идеологии, политики и радикализма. Этот процесс принципиально важен для складывания парка культуры как определенной зоны, где искусство входит в общий комплекс с поведением и стилем жизни. Я называю этот процесс тотальной эстетизацией и деполитизацией. Конечно, описанное мной явление в более фрагментарной форме имеет место и в других больших городах, но нигде оно не представлено так полно, как в Москве. Речь идет именно о *столичной* культуре, о тех людях, кото-

рые собираются в московских интеллектуальных «клубах», ездят за границу, посещают разнообразные биеннале и фестивали, осваивают утонченности международной кухни, мнят себя ценителями вин, умеют отличать *Comme des Gargons* от Rick Owens и не пропускают модных премьер и вернисажей. По сравнению с Москвой в Питере культурный слой все еще во многом живет по старому образцу богемы и способен к идейному и поведенческому радикализму. Не случайно Петр Павленский – продукт питерской, а не московской культуры, а такие явления, как Pussy Riot или группа «Война», совершенно исчезли с московского горизонта.

И в заключение я хочу выразить благодарность Ирине Сандомирской, чья интеллектуальная щедрость оставила следы в этой книге. Моя особая благодарность – Андрею Курилкину, поддержавшему саму идею написания этой книги и открывшему перед ней двери своего издательства.

1. Парк культуры

«Нуреев» и «Матильда»

Несколько раз в ответ на вопрос «как жизнь?», обращенный к моим российским приятелям, я получал ответ примерно такого содержания: «Настроение хуже некуда, вокруг нарастают произвол, насилие, мракобесие, агрессивность, но зато в области культуры очень много интересного: театральные премьеры, выставки, масса прекрасных лекций, книжные ярмарки и пр. Глаза разбегаются». Это одновременное ощущение нарастающего ужаса и культурного бума настолько срослись вместе, что перестают удивлять, хотя, как ни крути, такое соседство довольно нетривиально.

Я бы даже сказал, что насилие не просто соседствует с культурой, но входит в ее состав в качестве важного ингредиента. Одним из сенсационных событий недавней культурной жизни стала премьера балета «Нуреев» в Большом театре. Сопостановщик этого балета Кирилл Серебренников находится под домашним арестом. И именно арест режиссера превратил эту премьеру в событие первого класса. Наблюдатели отмечали, что премьера собрала сливки правящей бюрократии, которая, если прямо и не причастна к этому аресту, нисколько не возражает против него. ТАСС цитирует мнение Дмитрия Пескова, пресс-секретаря Путина, посетившего это представление: «Есть какие-то моменты спорные, но в целом, наверное, с точки зрения творческого поиска и такой творческой феерии, это событие, мировое событие»². Когда несколько дней спустя о Серебренникове спросили самого Путина, он ответил: «Что касается Серебренникова, то вы знаете хорошо, что если бы это было преследование, а не расследование, его спектакль не был бы поставлен на сцене Большого театра, а это произошло. Поэтому мне кажется, здесь надо повнимательней к этому относиться, хотя вещь очень чувствительная»³. Президент тут высказал два важных момента. Арест постановщика не является преследованием, потому что его творение не запрещено. Можно даже сказать – арест тут играет роль блистательной рекламы для премьерного спектакля, на который иначе вряд ли бы устремились чиновники ранга Пескова. В широком смысле вопрос здесь ставится так: насилие насилием, а культура культурой. Не надо их напрямую смешивать. Но и отделять совсем одно от другого не стоит: эта «вещь очень чувствительная». Я еще вернусь к вопросу о «чувствительности» и «чувствах».

Совершенно такая же история развернулась чуть раньше вокруг фильма Алексея Учителя «Матильда». С одной стороны, фильм подвергся беспрецедентной травле со стороны православных активистов во главе с депутатом Натальей Поклонской. Травля сопровождалась угрозами жизни, прямым террором против кинотеатров и киностудии. В результате на премьеру фильма в Мариинском театре собрался весь питерский бомонд. Достать билеты было невозможно. До этого фильм был показан на закрытом просмотре депутатам Госдумы и получил самые лестные отзывы. Первый зампред комитета по культуре Елена Драпеко (которая спустя несколько месяцев возглавит цензурную травлю «Смерти Сталина» Ианнуччи): «У нас в России появился замечательный, красивый, прекрасно сыгранный и хорошо поставленный фильм». «Замечательным» назвал фильм и первый зампред комитета по госстроительству и законодательству Михаил Емельянов⁴.

² ТАСС, 21 декабря 2017 года.

³ Заседание Совета при Президенте по культуре, 21 декабря 2017 года.

⁴ ТАСС, 28 сентября 2017 года.

Возникает странное ощущение, что насилие, направленное против создателей фильма или спектакля, нисколько их не компрометирует, но, наоборот, придает им особую значимость: «мировое событие», «замечательный фильм».

Между «Нуреевым» и «Матильдой» есть знаменательное сходство. И в том и в другом случае в центре сюжета – русский балет. «Нуреев», кстати, сделан по сценарию так и не поставленного фильма и, по мнению некоторых критиков, имеет вполне кинематографическую структуру. Споры вокруг «Матильды» шли в основном вокруг ее исторической достоверности. Защитники фильма утверждали, что режиссер имеет право отходить от истории во имя создания жанровой мелодрамы. Но странным образом, сходные критерии прикладывались и к «Нурееву», хотя по отношению к балету требования исторической достоверности звучат довольно причудливо. Один из балетных критиков, например, писал о спектакле: «У создателей балета была непростая задача – показать, как было на самом деле, не потеряв достоверности и красочности каждой жизненной картины. <...> Большой театр и вся постановочная группа проделали огромную работу по выявлению наиболее знаковых аспектов судьбы Нуреева и по знакомству с ними российской публики»⁵.

В обоих случаях (балета и мелодрамы) страсти кипели вокруг такого чуждого для этих жанров аспекта, как «историческая правда». И этот аспект накладывался на следствие по делу постановщика, как если бы «историческая правда» могла составить алиби в суде, была правдой юридической. В той же рецензии так описывалось драматическое ожидание зрителей: «Ждут либо скандала, либо эйфории. Перед режиссером, хореографом, артистами и руководством четкая задача – оправдать. Обратного пути не будет». Вопрос о том, кого следует оправдать труппе и постановщикам, о каком обратном пути идет речь, не прояснен. Идет ли речь об оправдании арестованного Серебренникова или о «спорной» фигуре Нуреева? По большому счету, речь идет о некоем неразличении постановщика и персонажа.

⁵ Лето Л. Под грифом Нуреев // LaPersonne.Com [lapersonne.com]. 2017.11 декабря.

Искусство, культура и Парк культуры

«Матильда» и «Нуреев» интересны тем, что эти произведения располагаются в каком-то неопределенном поле между искусством, досугом, светской хроникой, политикой и практикой полицейского произвола, выходящей за рамки политического. Я бы назвал это пространство «культурой» в очень широком смысле и отделил его от сферы искусства, которое часто с ним смешивается. По моему убеждению, современная власть вполне последовательно расширяет сферу культуры, чьи границы были намного уже и отчетливей в советские времена.

При советской власти культура и искусство, в нее входившее, понимались отчасти как средства развлечения, но главным образом как средства воспитания нового советского человека в духе официальной идеологии. С точки зрения ортодоксального марксизма искусство позволяет преодолеть в человеке элементы отчуждения и переделать его. Главный советский авторитет в области марксистской эстетики Михаил Лифшиц так формулировал задачи советского искусства: «Общественная роль искусства и развитие человеческого вкуса, способного ценить предметы окружающего мира не только с точки зрения грубой пользы, растут на почве демократического подъема масс в едином процессе революционной переделки обстоятельств и людей»⁶. Эта функция определяла два аспекта советской культуры. Во-первых, ее демократизм (она была рассчитана на всех без исключения) и ее всеобщность (она должна проникнуть в самый дальний уголок, в самый захудалый колхоз). Во-вторых, она определяла ее содержательную конфигурацию. Существовали «правильная» воспитательная, официальная культура и – на ее полях – явления, мыслящие себя в оппозиции к ней. В оценке культурных явлений господствовала шкала, на которой один полюс обозначался как «наше», «свое», «правильное», а другой – как «чужое», враждебное, буржуазное, формалистическое и т. д.

Ничего этого сегодня нет, хотя бы потому, что больше не существует ни господствующей идеологии, ни соответствующего ей формального канона вроде социалистического реализма. Смутный заказ на воспитание патриотизма, то есть лояльности властям и милитаризма, так и не удалось доктринально оформить. Невнятный идеал духовности совершенно бессодержателен. Воспитательный пафос постепенно исчез, уступив место коммерческой культурной индустрии и созданию того, что Пьер Бурдьё определил как «культурный капитал», то есть как маркер принадлежности к определенной социальной среде.

Речь шла о создании рынка престижных ценностей, который необходим для кристаллизации стремительно происходящего в обществе социального расслоения. Бурдьё заметил, что эстетические вкусы не только выражают склонности людей, но и являются социальными знаками, которые отмечают положение человека в обществе, его отношение к элитам и к власти. При этом принципиальным для обозначения места человека в социальном поле оказывался, в глазах Бурдьё, образовательный статус, который определял компетенцию в культурном поле, превратившуюся в «габитус». Такая модель культурного капитала предполагала ясное разделение на «высокую» и «низкую» культуру, с одной стороны, а с другой стороны, определенную устойчивость воспроизводства элит через систему высококачественного образования. Подобная модель мало применима, однако, к тем обществам, где элиты находятся в состоянии становления, где социальное воспроизводство еще не успело сформировать новое поколение (несмотря на массовую практику зачисления детей элиты, например, в британские престижные школы и университеты).

В этих обстоятельствах все социально-культурные маркеры чрезвычайно значимы. Главный труд Бурдьё о социально-культурных дифференциациях – «Различие» – вышел в свет в 1979 году, с тех пор конфигурация культуры сильно изменилась. Для эпохи модерна характерен

⁶ Лифшиц М. Карл Маркс, искусство и общественный идеал. М.: Художественная литература, 1979. С. 365.

акцент на высоких престижных ценностях, но современный период, часто называемый постмодернистским, размыл престиж этих ценностей, хотя они продолжают занимать высокое место в иерархии. То, что «Матильда» и «Нуреев» так укоренены в искусство балета, показательно. Балет и опера всегда принадлежали к наиболее дорогим и престижным сферам искусства. Не случайно, конечно, балет в фильме посещает будущий государь-император. Билеты в оперу недоступны даже большинству представителей среднего класса, что сразу же создает элемент ясной социальной дифференциации. Показательно, что премьера «Матильды» состоялась на престижнейшей балетной сцене – в Мариинском театре. Критикам совершенно очевидно, что в обоих случаях речь идет о гламуре, то есть о чистом культурном капитале. Критик Лейла Гучмазова так выразила это ощущение: «„Нуреев“, как ни крути, выглядит этакой „Матильдой“ для элиты – в конце концов, она тоже взыскует чего-то роскошного и блестящего, с любовью, как бы запретными сюжетами и всем тем, что у нас принято понимать под гламуром»⁷.

Но дело не только в престижности Большого и Мариинки. Дело сложнее, тем более что культурная ценность обоих произведений далеко не очевидна. Дело в том, что в какой-то момент культура начинает эволюционировать в сторону смещения искусства с повседневностью. Символическая экономика начинает вбирать в себя, помимо искусства, моду, изысканную дорогую еду, все то, что принято называть стилем жизни – *life style*. Сам этот стиль испытал сильное влияние художественной среды. Эта трансформация выражена в изменениях «культурных пространств». Театры и музеи стали превращаться в «культурные центры», в которых можно посидеть в кафе и даже посетить магазин. Театр Гоголя стал «Гоголь-центром», в котором театр – всего лишь один (хотя и главный) компонент. Музеи, выставочные залы, театры стали окружать себя особыми культурными пространствами, предназначенными для приятного и престижного досуга. В Москве начали плодиться центры современного искусства – «Винзавод», ГЦСИ, Artplay, «Гараж» и т. д. Чрезвычайно характерно, что вслед за премьерой «Матильды» сейчас же последовала выставка прекрасных костюмов «царского великолепия», сделанных для фильма Надеждой Васильевой с коллегами, которая разместилась в центре гламура, между бутиков в ГУМе.

Эта новая культура утратила прямую связь с художественными ценностями. Чтобы отличить ее от традиционной культуры старого типа, я буду называть ее *парком культуры*. Парк культуры поглощает искусство в *life style*. Художественный вкус становится лишь одним из маркеров социальной принадлежности наряду с модными ресторанами, дизайнерской одеждой, дорогими часами и т. д. Для меня одним из первых знаков грядущих культурных перемен, трансформации культуры в парк культуры, явилась странная сцена, свидетелем которой я стал 5 марта 1990 года в Москве. В этот день в Московской консерватории дирижировал Пьер Булез, и я безуспешно пытался стрелкнуть лишний билетик перед входом. Рядом так же безуспешно охотилась за билетом пара – молодой человек и девушка. Когда стало понятно, что шанса больше нет, парень повернулся к девушке и утешил ее: «Не переживай, не попали на Булеза, пойдем в „Макдоналдс“» (он открылся в Москве только что, 31 января). В сегодняшнем парке культуры, конечно, уже нет места для «Макдоналдса». Тонкая настройка элементов *life style* связана с тем, что стиль жизни прежде всего характеризует определенную социальную прослойку, которую социологи описали еще накануне Второй мировой войны и называли «новым средним классом»⁸. Этот слой возникает в результате численного сокращения «старого среднего класса», в который входили предприниматели и мелкие буржуа вроде врачей и юристов. Новый средний класс в значительной степени включает образованную прослойку людей, получающих зарплату, гранты, субсидии и т. д. В социальном смысле они оказываются между

⁷ Гучмазова Л. «Нуреев» как «Матильда» // Colta.Ru. 2017.13 декабря.

⁸ См.: The New Middle Classes: Life-Styles, Status Claims and Political Orientations / Ed. by A.J. Vidich. New York: New York University Press, 1995.

буржуазией и пролетариатом и играют роль своего рода медиатора между низшими и высшими слоями общества. Поскольку слой этот повисает между рабочими и буржуазией, он с особой чуткостью начинает культивировать символические знаки отличия от низших слоев и, отчасти, от класса предпринимателей. Отсюда такая чувствительность по отношению к символическому и быстрота реагирования на те символы, которые присваиваются более низким в социальной иерархии слоям, как, например, тот же «Макдоналдс». Комбинация Булеза и «Макдоналдса» выглядит комичной, но в действительности она отражает существо самого понятия *life style*, включающего в себя большое многообразие элементов, среди которых неотделимые друг от друга еда, спорт, одежда, развлечения и культурные события. И культура в этом символическом синтезе играет особую роль, так как воплощает в себе изысканность и утонченность. Зиммель замечает: «...специально выведенный садовый фрукт и статуя – в равной степени продукты культуры, и язык ненавязчиво указывает на это отношение, говоря о садовых *культурах*...»⁹. Именно поэтому модный ресторан тяготеет к пространству изощренной культуры, с которой соединяется утонченность еды. И именно поэтому ненависть к новому среднему классу обычно принимает форму культурного вандализма.

Возникает вопрос, как искусство может быть интегрировано с такой, казалось бы, далекой от него областью, как еда. Кант считал, что искусство подпадает под универсальные суждения вкуса, а кулинарные ощущения – нет. Их Кант отделял от сферы *прекрасного* и относил к области *приятного*. Приятное, в отличие от прекрасного, вызывает заинтересованный интерес и склонность к обладанию им, как в случае поглощения еды. К тому же оно, в отличие от искусства, целиком лежит в горизонте ощущений и не обращается к разуму: «Благоволение к прекрасному должно зависеть от рефлексии о предмете, которая ведет к какому-либо понятию (неизвестно, к какому) и отличается этим от приятного, полностью основанного на ощущении»¹⁰.

Пьер Бурдьё одним из первых выступил против этого кантовского представления об отношении к приятному, поместив его в контекст *стиля жизни* как важного социологического понятия. Переосмысленная им категория стиля жизни приобрела способность интеграции совершенно разных явлений – художественных и нехудожественных. Он показал, что вкус, в том числе кулинарный, не является спонтанным проявлением индивидуальных пристрастий, но сформирован социальным положением и условиями жизни. Традиционная социология объясняла разницу в кулинарных вкусах (приверженность низших слоев к обильной и жирной, высококалорийной пище, а высших – к малокалорийной, легче перевариваемой) разницей в доходах. Но Бурдьё привлек внимание к резкому несовпадению стилей питания внутри однородных по доходам категорий.

Принципиальным водоразделом тут он провозгласил оппозицию вкуса к роскоши (или свободе) и вкуса необходимости: «...первый типичен для индивидов, которые являются продуктами материальных условий существования, определяемых дистанцией по отношению к необходимости, свободой, или, как говорится, привилегиями, которые дает обладание капиталом; вторые выражают в самом своем поведении необходимость, породившую их»¹¹. Так простонародный вкус можно объяснить желанием наиболее экономным способом получать максимум калорий. Но в каком-то смысле эта подчиненность необходимости вообще лежит вне горизонта вкуса. Бурдьё замечает: «Типично буржуазная идея вкуса, поскольку она предполагает абсолютную свободу выбора, настолько тесно связана с идеей свободы, что трудно постичь

⁹ Simmel G. The Philosophy of Money. London; New York: Routledge, 1990. P. 451.

¹⁰ Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 44.

¹¹ Bourdieu B. La distinction: Critique sociale du jugement. Paris: Editions de Minuit, 1979. P. 198.

сам парадокс вкуса необходимости»¹². Отсюда частая реакция по поводу стиля жизни низших слоев – они, мол, вообще не имеют вкуса, вообще не умеют жить.

Эта установленная Бурдьё связь вкуса с проблематикой свободы и необходимости мне кажется важной. Именно она помогает понять, почему культурный слой, приверженный парку культуры, с таким негодованием воспринял исчезновение импортных сыров и их замену отечественными суррогатами. Речь тут буквально шла об ограничении свободы и насильственном возвращении в мир необходимости, связанный в сознании нового среднего класса с советским образом жизни. Но здесь намечается (как это ни смешно) и очевидная связь любви к импортным сырам с определенным типом либеральной демократии и резкой реакцией на фальсификацию выборов. Выбор и выборы тут буквально вписываются в стиль жизни. С такой точки зрения нетрудно понять, как искусство – это воплощение антинеобходимости и свободы – может быть интегрировано в общее пространство с едой.

Если кулинарные предпочтения не являются непредсказуемо индивидуальными, но определяют собой некое сообщество, то отношение к приятному перестает быть противоположным отношению к прекрасному, то есть приобретает если не универсальность, то, во всяком случае, устойчивую связь с определенным сообществом. Правда, сообщество это довольно туманно, но, как показал Лиотар, у Канта вполне туманным является и сообщество эстетического вкуса¹³.

В своей эстетике Кант сформулировал несколько принципиальных антиномий. Так, эстетические суждения целиком принадлежат единичному субъекту, но обладают универсальностью, они субъективны и объективны, приватны и социальны. Эти антиномии, как показал Георг Зиммель, могут явиться хорошим ключом для понимания того, как складывается эстетическое сообщество, или сообщество стиля. Проблеме стиля Зиммель посвятил специальное эссе. Стиль для него выражает характерную для человечества борьбу между индивидуальным и универсальным. Великие произведения искусства делают разговор о стиле нерелевантным, хотя совокупность всех творений, например Микеланджело, может быть отмечена индивидуальным стилевым единством. Стиль выступает на первый план там, где уникальность произведений ослабляется, и поэтому он наиболее полно представлен в дизайне, например, одежды или мебели. Стиль позволяет этим вещам приобрести связь с всеобщностью, с групповым существованием, а потому стиль, как пишет Зиммель, имеет успокаивающий эффект, связанный с чувством защищенности, возникающим от включенности в сообщество: «Таким образом мы спасены от абсолютной ответственности, от балансирующей узости чистой индивидуальности. Это причина, почему окружающие нас вещи, создающие основу нашей повседневности, должны быть стилизованы»¹⁴.

Зиммель считал, что потребность в стилевом единстве (если она не создает ощущения невыносимой закрытости и духоты) является продуктом гипертрофии индивидуализма и субъективизма в нашем обществе. Стиль позволяет нарциссическим и болезненным эго вернуться в комфорт туманных, облачных сообществ вкуса¹⁵. Зиммель посвятил специальное эссе моде, в котором также показал, что мода – это своеобразный ответ на кантовскую антиномию вкуса, практически сопрягающую всеобщность сообщества с индивидуальным, неизменное с изменяющимся и т. д.

Когда стиль жизни становится главным интегрирующим фактором в культурном пространстве, он производит глубокие изменения в социальном самоощущении и в отношении людей к искусству. Стиль деперсонализирует и лишь поверхностно индивидуализирует. Соот-

¹² Ibid. P. 198–199.

¹³ Lyotard, J.-F. Sensus Communis // Le Cahier du College international de philosophie. 1987. № 3 (mars). P. 67–87.

¹⁴ Simmel G. The Problem of Style // Theory, Culture & Society. 1991. Vol. 8. P. 68.

¹⁵ Понятие «облачных сообществ», позаимствованное у Лиотара, недавно развил финский социолог вкуса Юкка Тронов: Gronow J. The Sociology of Taste. London; New York: Routledge, 1997.

ветственно, искусство в этой ситуации в значительной степени утрачивает оригинальность и глубину. Всем знакомо ощущение скуки и безликости от больших коллективных выставок, где каждый художник хочет выглядеть неповторимым. Мода и стиль отличают культурные и благополучные слои от «просто народа». Но по большому счету стиль, подчеркивая различия, их в конце концов разрушает. Зиммель замечает: «Среди первобытных народов, живущих тесно сплоченными группами и совершенно в одинаковых условиях, развиваются радикально различные моды, с помощью которых каждая из групп устанавливает внутреннее единообразие и различие во вне...»¹⁶ Стилевая составляющая парка культуры особенно важна в агрессивной среде, так как создает иллюзорное, «облачное» сообщество вкуса, увеличивающее комфортность существования. Особенность стиля жизни заключается в том, что он вырабатывается культурным сообществом, но используется для социальной дифференциации состоятельными людьми и высшим чиновничеством. Между деятелями культуры и этими слоями отношения иногда складываются так же напряженно, как между примитивными племенами у Зиммеля, но власть и деньги имущие неизбежно зависимы от дизайнерских и стилизующих способностей создателей парка культуры.

В этом контексте чрезвычайно характерно появление на «Нурееве» Дмитрия Пескова, который не упускает случая накапливать социально-культурные маркеры. Песков выучил турецкий язык в Институте стран Азии и Африки. Он работал в российском посольстве в Стамбуле, где во время саммита ОБСЕ оказался в роли турецкого переводчика Ельцина, с чего и началась его головокружительная карьера. К числу престижных маркеров Пескова относятся его «эксклюзивные» часы RM 52–01 Skull Tourbillon, стоимость которых оценивается в 620 тысяч долларов, медовый месяц с фигуристкой Татьяной Навкой на яхте *Maltese Falcon* у берегов Сардинии и т. д. Правда такого рода «маркеры» одновременно вопиют о коррупции их носителя. Но это кажется не очень существенным. Присутствие на «Нурееве» входит в разряд этих знаков определенного элитного стиля жизни. Песков не производит впечатление человека «культурного» и способного высказать о балете сколько-нибудь весомое суждение. Но не в этом дело. Балет Серебренникова должен быть отмечен посещением Пескова, так как входит в общий набор с часами и яхтой. Но и престижная значимость этого балета резко возрастает от того, что владелец таких дорогих часов, причастный к власти, посетил его премьеру. Между балетом и людьми типа Пескова устанавливается важный символический обмен, повышающий культурный капитал и того и другого.

Поскольку парк культуры все больше обслуживает престижные ценности и раздает маркеры культурного капитала, он становится непригодным для трансляции идеологии. Там, где располагается царство престижа, исключаются идеологические продукты, стойко ассоциирующиеся с «совком». К тому же власть не имеет настоящей идеологии и вместо нее пытается насаждать квазипатриотизм, в основном в виде фильмов о непобедимых русских богатырях, не имеющих ни малейших шансов проникнуть в парк культуры. Самое заметное пространство парку культуры сегодня отведено в Москве – месте обитания правящей бюрократии и сосредоточения денег. Петербург, как и другие крупные города, остается периферией, именно поэтому тут еще сохранились обломки идеологических проектов (группа «Что делать» и пр.). Тут все еще существует нищая артистическая богема, которая пытается самостоятельно легитимизировать собственную художественную продукцию (например, с помощью премии Аркадия Драгомощенко), как это делалось классической богемой еще в XIX веке. Но такого рода островки старой неофициальной и идеологической культуры совершенно маргинальны и обречены на постепенное исчезновение.

¹⁶ *Simmel G. Fashion // The Rise of Fashion: A Reader / Ed. by D.L. Purdy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. 293.*

Серебренников оказался такой значимой фигурой прежде всего в силу своего особого положения в области *life style*. Его успех в Европе, использование обнаженного тела в спектаклях, подчеркнутая стилевая независимость – вот факторы, придавшие его работам такое большое значение. «Нуреев» – это балет о стиле жизни, отличающемся от «нормативного», – об эмиграции, гомосексуализме; «Матильда» по большому счету – тоже. Николай II тут совершенно не политическая фигура, но именно фигура определенной жизненной стилистики и гламура. Можно, в конце концов, считать, что и вторжение церкви в область культуры прежде всего направлено против определенного *life style*, символизируемого Серебренниковым и Песковым. Православные и КПРФ выступают единым фронтом против буржуазного стиля. Их антибуржуазность окрашивается в тона борьбы «безкультурья» и «мракобесия» с культурой, хотя в действительности речь идет об атаке на парк культуры. Здесь нет и грана идеологической контрверзы, которая сопровождала высказывания Солженицына или сатиры Войновича, но есть сильный элемент неосознанного классового инстинкта.

Поскольку ареной сражений оказывается стиль жизни, погромы и аресты выглядят тут совершенно неуместными. Тем более интересно и важно понять, почему комфорт парка культуры сопровождается актами насилия. И это насилие не является спонтанным проявлением классового чувства – оно явно подогревается и стимулируется теми же самыми людьми, кто катается на яхтах, носит сверхдорогие часы и ходит на премьеру «Нуреева»; классовое чувство – это только та почва, которая позволяет насилию проявить себя.

Производство культурных пространств

Появление парка культуры производит глубокие изменения в бытовании культурного производства как такового. В традиционном режиме, когда культура ассоциировалась по преимуществу с искусством, отведенные для нее пространства были четко обозначены: книги – в библиотеках и книжных магазинах, живопись – в музеях и галереях, кино – в кинотеатрах, спектакли – в театрах. Культура была локализована в рамках определенных институций и отведенных под них пространств. Поскольку искусство было проводником идеологии, а идеология предназначалась для всех без исключения, культурные сооружения должны были покрыть весь город от центра до окраин. Кинотеатры и библиотеки с известной долей равномерности возводились как в центре, так и в спальных районах. Это отражало демократический характер культуры. Центры городов не превращались в специальные зоны с повышенным культурным насыщением. Культура, как и идеология, была равномерно распределена в пространстве. В центре находились лишь самые важные учреждения типа музеев, концертных залов, центральных библиотек, которые по понятной причине невозможно было воспроизводить в каждом микрорайоне.

Появление парка культуры ознаменовало процесс интенсивной эстетизации среды обитания и образа жизни. Районные библиотеки и кинотеатры стали исчезать, что и понятно. Культура, отделившись от идеологии, перестала быть предназначенной пролетариям, люмпенам и вообще бедным слоям населения. Она постепенно превратилась в престижный товар, который стал смещаться к центру города, а именно туда, где жили состоятельные, «культурные» люди, ее отныне главные потребители. Началось окультуривание центра, которое приняло особый размах в Москве при Собянине. Первые большие постсоветские постройки в Москве появились при Лужкове. Но культура Лужкова не интересовала. Строились торговые центры, офисы и «элитное жилье». И хотя по понятным причинам они тяготели к центру города, торговые пространства в значительной степени возводились вдоль центральных магистралей на периферии столицы, даже за кольцевой дорогой.

При Собянине эта ситуация стала меняться, и первый этап этих изменений связан, конечно, с фигурой Сергея Капкова, предпринимателя и депутата Госдумы, в 2011 году возглавившего московский Центральный парк культуры и отдыха им. Горького, чтобы радикально трансформировать его и превратить в модель организации нового культурного городского пространства.

Капкову впервые в Москве удалось создать интегрированное пространство культуры, где джогинг, йога, роликовые коньки, рестораны и музей современного искусства были сплавлены в единое целое, мгновенно полюбившееся среднему классу и ставшее одним из главных местом сбора столичных хипстеров.

Уже в сентябре 2011 года Капков возглавил Департамент культуры Москвы, где его деятельность приобрела иной масштаб. Теперь реконструкция коснулась полутора десятка московских парков, нескольких театров (и в первую очередь театра Гоголя, куда Капков привел Серебренникова, превратившего его в модный «Гоголь-центр»), музеев и городских библиотек. Все они, вслед за Парком Горького, должны были стать интегрированными центрами культуры и стиля жизни.

В начале 2013 года Капков выступил с инициативой создания Совета по развитию общественных пространств. В состав совета вошли известные урбанисты, архитекторы, дизайнеры и общественные деятели. На первом заседании Совета под председательством Собянина была представлена концепция превращения Крымской набережной в пешеходную зону. Это знаменательное событие, которое полностью обнаруживает существо программы Капкова и Собянина. Теперь городская среда начинает мыслиться как зоны культуры, по которым может сво-

бодно фланировать обыватель, ищущий развлечений, эстетических и кулинарных впечатлений и возможности расслабиться. Речь идет о повышении общего качества жизни относительно состоятельных людей. Капков мыслит не точками, в которых локализуется культура, – кино-театрами, музеями и т. д., – а именно городскими пространствами, которые в идеале должны быть пронизаны пешеходными зонами, то есть изъятые из бытовой и деловой суеты. Езда на машине тут заменяется велосипедом, роликами и джогингом. Такие пространства, по замыслу авторов концепции, должны создать целый пояс – от «Гаража» в Парке культуры, мимо Центрального дома художника и Новой Третьяковки, через парк «Музеон» в сторону «Стрелки» и т. д. «Гоголь-центр» должен входить в культурную зону, окружающую Курский вокзал, – вместе с Artplay, «Винзаводом» и т. д.

Капков оставался на своем посту до 2015 года, а затем был смещен на более консервативного Александра Кибовского, но капковский проект не был отменен, а, наоборот, приобрел абсолютно неслыханный размах, выйдя за рамки Департамента культуры, который постепенно утратил свое значение. Много чернил пролито в связи с невероятной по своим масштабам собянинской реконструкцией центра Москвы. Важно, однако, понять, что проект этот не является исключительно способом отмывания или распила бюджетных денег. Это гигантский проект *окультуривания* города. С точки зрения идеологов этих работ, Москва не является культурным городом. И действительно, в ней слишком очевидно наследие идеологической и демократической культуры советского периода. Масштабная перестройка города в каком-то смысле нацелена на превращение всей столицы в гигантский Парк Горького.

Лучше всего программу этого тектонического сдвига сформулировал один из идеологов собянинского урбанизма Григорий Ревзин. Манифест Ревзина настолько красноречив, что я не могу отказать себе в удовольствии его обильного цитирования. Старая советская Москва, в терминах Ревзина, была адекватным пространством для владельца «жигулей». Но теперь ситуация изменилась: «Есть уровень комфорта, который достигается в разбитых „жигулях“, и есть тот, который достигается в новом „мерседесе“. Это вопрос планки качества. Для „жигулей“ хватает бетонной плитки и брежневских лавочек – того арсенала приемов, который был в распоряжении

городских властей со времен реконструкции Старого Арбата к Олимпиаде-80. Мы исходили из того, что Москва, в особенности центр, – это очень богатый город, а значит, конкурировать приходится с высоким цивилизационным стандартом».

Владельцу «мерседеса» некомфортно в городе с брежневскими лавочками. Поскольку таких владельцев в Москве стало много, надо позаботиться об их комфорте. Центр Москвы, где квартируются «мерседесы», надо перестроить, а брежневские лавочки оставить там, где все еще гнездятся владельцы «жигулей» (и даже страшно подумать – граждане без автомобилей). Москву нужно подвергнуть евроремонту: «Отсюда, а не из желания вернуться к сталинизму, – гранит и качественный свет, зелень и провода, убранные под землю – мы ограничены уровнем сегодняшнего автопрома. При этом тротуар конкурирует с машиной не только качеством покрытия». Но этого, по мнению Ревзина, недостаточно. Качество покрытия не создает современного буржуазного комфорта. Здесь необходимо *окультуривание* нового типа. И под пером теоретика сразу же возникает «театр» – главный вид этой новой стилевой культуры: «Улица в своем высшем проявлении – это театр, где люди постоянно меняют роли актера и зрителя. Вы можете идти по улице и наслаждаться тем, что на вас смотрят; и *street fashion*, тип рекламы, основанный на том, что высокие марки запускают модели и светских персонажей по улицам и отслеживают количество постов в инстаграме, основан именно на этом. Это теперь есть в Париже, Милане, Лондоне и Нью-Йорке, а в Москве нет – почему?

Вы можете сидеть в уличном кафе и любоваться актерами, которые идут мимо вас, – это уже сто лет как есть в европейских столицах, а у нас не очень – почему? Кстати, потому, что довольно трудно пить кофе на тротуаре шириной метр, сидя напротив пробки из сотни машин

с включенными двигателями. Улица – это место, где социум потребляет сам себя. <...> Вот это участие в городском спектакле и является конкурентным по сравнению с автомобилем состоянием. Вы не поверите, но даже очень состоятельные люди иногда норовят выйти из своего „мерседеса“ и прогуляться по улице, если сделана как надо.

Таких улиц много быть не должно – это апофеоз городского пространства, но все улицы должны быть с ним соотнесены. У вас должен быть не тротуар из асфальта, а пол, каменный пол, подиум для городского дефиле. У вас должна быть зона партера и карманы, откуда зрители будут любоваться этим театром. У вас должна быть в партере парковая атмосфера, потому что парк по сценарию поведения – это гостиная на открытом воздухе. У вас должны быть не стены, а зеркала, витрины и рекламы, чтобы человек постоянно, но ненавязчиво мог любоваться собой со стороны. У вас должны быть предусмотрены разные режимы использования улицы в разное время суток. У вас должен быть выверенный сценарий освещения, сочетание большого света для улицы целиком и локального в партере. Вам нужно продумать зону контакта этого театра с транспортом – это конфликт, тут много приемов. Вам надо понять место велосипедистов. Нужно понять логику улиц в целом, чтобы вычислить, где и почему должен случаться апофеоз»¹⁷. Об этом манифесте написано много, так что он не требует развернутого комментария. Но все же несколько слов сказать необходимо.

¹⁷ Ревзин Г. Благоустройство Москвы: Мы готовы терпеть кнут, но подавитесь вашим пряником // Carnegie.Ru. 2016.16 июня.

Зоны эlegantной жизни

Речь тут идет о масштабном окультуривании столицы, которая мало отличима от осуществления одновременно массовой социальной дифференциации и гомогенизации. Центр города должен быть максимально очищен от чужеродных элементов.

Окультуренное городское пространство понимается не как пространство досуга или развлечений, или потребления искусства; прежде всего это пространство театральное, в котором все присутствующие одновременно являются и актерами и зрителями. Это место, где следует демонстрировать себя и «любоваться актерами». Слово «любоваться» тут очень выразительно. Этот театр одновременно определяется как место, где «социум потребляет сам себя». Это место рефлексивной социализации нового среднего класса.

Такая театрализация вообще характерна для механизмов воспроизводства социальных структур, которое часто принимает рефлексивный, зеркальный характер самопредъявления. Бурдьё писал по этому поводу: «...официальное – это публичное, это идея группы, которая есть у самой этой группы, идея, которую она желает провозгласить о самой себе, представление (в смысле психического образа, но также театрального представления), которое она намеревается создать о самой себе, когда представляется в качестве группы. Можно было бы сказать „перед другими группами“, но это не обязательно: перед самой собой как группой. И здесь нужно было бы учесть все зеркальные эффекты. Иначе говоря, это идея группы, которую последняя намеревается внушить в публичном представлении, – здесь мы видим связь между официальным и театром, театрализацией, поскольку официальное оказывается видимым, публичным, театральным (*theatrum* — это то, что видно, то, что являет себя в качестве зрелищ). Следовательно, это идея группы, которую группа желает иметь о самой себе и предъявлять ее как себе, так и другой группе. Все это похоже на метафизическую спекуляцию, но вы поймете, что следовало бы провести анализ зеркала и роли зеркального спектакля как реализации официального»¹⁸.

Группа предъявляет себя самой себе и окружающим, и это способ утверждения себя как нормы, претендующей на универсальность, и одновременно способ отстоять свое право диктовать норму и исключать из себя тех, кто этой норме не следует. Антрополог Виктор Тернер назвал такое поведение «перформативной рефлексивностью» и тоже сопоставил его с образом зеркала, вернее «зеркальной комнаты». Приведу и близкую Бурдьё характеристику такого поведения, данную Тернером: «Перформативная рефлексивность – это такое условие, при котором социокультурная группа или ее наиболее чувствительные члены, действуя репрезентативно, обращаются к самим себе, к отношениям, действиям, символам, смыслам, кодам, ролям, статусу, социальным структурам, этическим и юридическим правилам и другим социокультурным компонентам, которые и составляют их публичное „я“»¹⁹. В этой зеркальности устанавливается символический порядок общества, иерархия его ценностей, хотя очень часто порядок этот проявляется в соблюдении довольно бессмысленных и поверхностных форм поведения. Бурдьё называл эту ритуальную бессмыслицу правильного поведения термином, заимствованным им у Спинозы, – *obsequium*. Он писал: «В качестве примера такого *obsequium* я всегда привожу формулы вежливости или правила поведения, которые внешне представляются малозначимыми, распространяются на пустяки, но их строгое соблюдение требуется тем больше, чем больше в них этой чистой, кантианской составляющей. Соблюдая их, мы отдаем дань уважения не человеку, которого мы, по всей видимости, уважаем, а социальному порядку,

¹⁸ Бурдьё П. О государстве: Курс лекций в Коллеж де Франс (1989–1992). М.: Дело, 2016. С. 127.

¹⁹ Turner V. The Anthropology of Performance. New York: PAJ, 1988. P. 24.

который делает этого человека уважаемым. Вот в чем заключается неявное и при этом предельно фундаментальное требование социального порядка»²⁰.

Если взглянуть на окультуренные городские пространства Москвы, то они несомненно лежат в плоскости *obsequium* — так тривиальны те элементы, о которых рассуждает Ревзин: лавки, тротуарное покрытие, кафе, в том числе уличные, ведь именно улица, а не закрытое пространство является идеальным для окультуренной театральности. К этому можно прибавить велосипедистов и «*street fashion*, тип рекламы, основанный на том, что высокие марки запускают модели и светских персонажей по улицам и отслеживают количество постов в инстаграме». Все это манеры поведения вполне в духе *obsequium*.

Существенным мне кажется и то, что из такого пространства перформативной рефлексивности принципиально исключены все формы деятельности, кроме праздности и досуга. И это связано с определенными социально-культурными кодами. Прежде всего, речь идет о неопределенности установления границ и статуса элит сегодня. При старом порядке все было проще. К элите принадлежали аристократы. И эту принадлежность не нужно было доказывать или оспаривать. Ситуация меняется в демократических обществах, где само понятие элиты становится проблематичным и часто вызывает отторжение.

Бальзак, чей «Трактат об элегантной жизни» можно считать одним из первых размышлений о возникающем парке культуры, тонко почувствовал смысл исключения труда из сферы социальной дифференциации. «Элегантная жизнь», по мнению Бальзака, возникает только после революции. При старом порядке «дворянин мог делать долги, шляться по кабакам, не уметь ни писать, ни вести беседу, мог быть невежественным, раболепствовать, молоть вздор, он все равно оставался дворянином»²¹. После революции исчезает возможность принадлежать элите и так себя вести. Именно в этом контексте начинает проявлять себя принципиальное различие человека труда и человека праздного. Тот, кто занят продуктивной деятельностью, не может одновременно посвятить себя исключительно производству такой фикции, как манеры, то есть знаки социального различия.

Бальзак предвосхищает основные положения классического труда Торстейна Веблена «Теория праздного класса», где объясняется, что в иерархически расслоенном социуме «труд начинает ассоциироваться со слабостью и подчинением хозяину. Труд, следовательно, является показателем более низкого положения и становится недостойным высокого звания человека»²². В результате именно праздность оказывается маркером элиты: «Воздержание от труда теперь является не только почетным или похвальным делом, но становится тем, что необходимо для благопристойности»²³. Труд решительно удаляется из зоны перформативной рефлексивности. Это особенно важно в контексте двойственного положения нового среднего класса, который вынужден зарабатывать деньги, но и как бы скрывать эту свою зависимость от работодателей, сближающую его с пролетариями.

Новая элита описывается Бальзаком как совокупность людей, способных на основании воспитанного эстетического вкуса (почти как у Бурдьё) устанавливать гармонию вещей, людей и среды. Иными словами, каждый «элегантный человек» — это дизайнер жизни, организатор *life style*: «...в наше время, чтобы вести элегантную жизнь, мало родиться дворянином или сорвать крупный куш в одной из жизненных лотерей, надо еще обладать тем непостижимым даром (своего рода разумностью чувств!), который позволяет нам окружать себя вещами подлинно прекрасными и добротными, вещами, гармонирующими с нашим обликом и нашей судьбой; обладать тем утонченным чувством меры, которое — при постоянном его упражнении — поз-

²⁰ Бурдьё П. Указ. соч. С. 105.

²¹ Бальзак О. де. Физиология брака. Патология общественной жизни. М.: Флюид Freely, 2006. С. 400.

²² Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984. С. 84.

²³ Там же. С. 87.

воляет постигать отношения между явлениями, предвидеть следствия событий, определять место и значение предметов, слов, идей и людей. Одним словом, основа элегантной жизни – высокая идея гармонии и порядка, призванная одухотворять вещный мир»²⁴. Парк культуры, конечно, – идеальная среда для театра элегантной жизни.

Разгром в сентябре 2017 года новой элитной культурной зоны – парка «Зарядье» – продемонстрировал, что парки культуры необходимо защищать от агрессивных варваров, ничего не понимающих в эстетической гармонии. Пресса сообщала, что парк был разгромлен в первый же день, как только в него без разбору пустили посетителей, которые сейчас же украли и сломали 10 тысяч редких растений. Один из журналистов так (весьма симптоматично) прокомментировал это событие: «Свободный доступ им [посетителям] предоставили в понедельник, 11-го числа. И менее чем за три дня энтузиастам удалось превратить уникальные природные зоны, на которые разбит парк, в более приемлемые их взгляду загоны для выпаса скота. Вопрос – зачем? Видимо, от избытка чувств. Наверное, они никогда в жизни не видели такой красоты. Ну а когда эмоции переполняют и не знаешь, куда от них деваться – надо уничтожить причину этого „переполнения“. И тогда все становится на свои места – вокруг снова милые сердцу обломки, грязь и мат. Привычная среда обитания...

Просто жители Москвы и гости столицы к такому культурному шоку не были готовы. Оказалось, что они незрелы и инфантильны. Во всяком случае, так считает замдиректора Института психологии РАН Вера Кольцова...»²⁵

Речь идет о вандализме со стороны жителей окраин и владельцев «жигулей», никогда не видевших красоты и не понимающих смысла «элегантной жизни». Все выглядит так, как если бы простые трудяги атаковали зону праздности, культуры и отдыха. Уже цитированный журналист считает, что вопрос заключается в непонимании варварами неутилитарности, чисто эстетической функции растений, приобщенных к культуре. Вот как он начинает свою статью: «Дачные грядки в Подмоскowie, судя по всему, скоро пополнятся элитными видами растений из Красной книги. Их перенесут туда благодарные посетители парка „Зарядье“, накопившие за три дня десять тысяч уникальных саженцев». Здесь особенно поражает эта метафора переноса «элитных», «уникальных» растений на вульгарные подмосковные грядки – естественную среду для картошки и огурцов. Вандализм в «Зарядье» свидетельствует о глубоких социальных антагонизмах и символическом насилии. За войной культурных кодов, разгромом парка просвечивает подавленная социальная война. Теоретики проводят различие между иконоборчеством и вандализмом²⁶. Иконоборчество (о котором речь пойдет в третьей части книги) традиционно связано с уничтожением изображений как объектов культа и обычно оправдывается борьбой с идолами и идолопоклонничеством. Вандализм не имеет внятной идеологической основы. Луи Рео, автор капитального исследования вандализма, определяет его как «любую агрессию против прекрасного»²⁷. И как демонстрирует само название вандализма, речь идет о варварском, необъяснимом жесте, который связывается с невежеством, грубостью и просто исключенностью из мира цивилизации. В этой своей ипостаси вандализм – жест протеста против ценностей цивилизации, из которой вандалы чувствуют себя исключенными. Это бунт против маркеров личности, исключительности, которые присваивает вместе с культурой новый средний класс.

²⁴ Бальзак О. де. Указ. соч. С. 405–406.

²⁵ Евлампиев А. Кто разгромил парк «Зарядье»? // Дни. Ру [dni.ru]. 2017. 14 сентября.

²⁶ См.: Gamboni D. The Destruction of Art: Iconoclasm & Vandalism since the French Revolution. London: Reaktion Books, 1997.

²⁷ Reau L. Histoire du vandalisme: Les monuments detruits de Tart frangais. Paris: Hachette, 1959. Vol. 1. P. 16.

Упорядочивание

Вернемся к проницательному определению основы элегантной жизни, данному Бальзаком: «...основа элегантной жизни – высокая идея гармонии и порядка, призванная одухотворять вещный мир». Как заметил Бурдьё, «государство – институт, который обладает необыкновенной способностью порождать упорядоченный социальный мир»²⁸. Социальный порядок возникает на основании порядка символического, «символических форм», как выразился бы Кассирер. И этот символический порядок обладает большей силой принуждения, чем армия или полиция.

Создание или разрушение символического порядка часто сопровождается массированным насилием, и даже материальной деструкцией. Превращение центра Москвы в парк культуры, как известно, сопровождалось беспрецедентным масштабом строительных работ, три лета подряд превращавших улицы центра в траншеи и руины. В каком-то смысле реконструкция Москвы похожа на разгром «Зарядья», только с противоположным знаком. В «Зарядье» посетители громили гармонию и восстанавливали на ее месте хаос, в центре столицы Собянин объявил войну хаосу, вверх город в еще больший хаос во имя окультуривания и гармонизации. И хотя по масштабам разрушений проект Собянина не сравним с невероятной реконструкцией, которой подверг Париж барон Осман при Второй империи, в их «цивилизующей» деятельности много общего. Осман уничтожал старый Париж, тем самым преобразуя его до неузнаваемости и отчуждая парижан от собственного города. Как замечал Вальтер Беньямин, «Осман сам дал себе прозвище „*artiste demolisseur*“» – художник-разрушитель²⁹. Но это разрушение и открытие широких пространств бульваров и авеню, по мнению того же Беньямина, были связаны со стремлением «обезопасить город от гражданской войны. Он хотел, чтобы баррикады навсегда стали невозможны в Париже. <...> Расширение улиц должно было сделать их невозможными, а новые улицы должны были проложить кратчайший путь от казарм к рабочим кварталам. Современники окрестили это предприятие „*L'embellissement strategique*“, то есть стратегическое украшательство»³⁰. Собянину также в какой-то мере подходит прозвище «художник-разрушитель», и он так же занимается стратегическим украшательством, хотя, вероятно, баррикады не приходят ему на ум. Он, разумеется, не сносит целые кварталы в центре города, но лишь накладывает на него грим, отчасти стирающий следы истории. Любопытно, что замазывая следы прошлого, Собянин мотивировал массовый снос магазинчиков и ларьков, выросших у входов в метро, как способ борьбы с искажением истории. На своей странице в «ВКонтакте» мэр описывал это беззаконие в категориях изгнания из Москвы вражеских захватчиков (вандалов?), искаживших ее исторический облик: «Снос незаконных строений в Москве – наглядный пример того, что в России не продается правда, наследие, история нашей страны. <...> Вернем Москву москвичам. Ее скверы, площади, улицы. Открытые, красивые, любимые».

Конечно, любой большой современный мегаполис является пространством психологического насилия. Одним из первых это отметил Георг Зиммель. В известном эссе «Большие города и духовная жизнь» он обратил внимание на повышенную нервность жизни в метрополисе, связанную с «быстрой и непрерывной сменой внешних и внутренних впечатлений»³¹. Калейдоскопическая смена впечатлений и резкие, иногда непроходимые границы между ними создают высокую интенсивность психической активности. В результате «тех быстро сменяющихся и плотно спрессованных контрастных раздражений нервов... произошла и повышен-

²⁸ Бурдьё П. Указ. соч. С. 324.

²⁹ Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 165.

³⁰ Там же. С. 165.

³¹ Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. М.: Strelka Press, 2018. С. 71.

ная интеллектуальность жителей больших городов»³². Можно сказать, что культура модерна с ее повышенным интересом к контрастам, монтажу и коллажу оказывается отражением этой новой интенсивности городов.

Сказанное Зиммелем в первую очередь относилось к большим европейским мегаполисам, и прежде всего Берлину. Но удивительным образом Вальтер Беньямин во время своего пребывания в Москве в 1928 году увидел в этом далеком от модернистского урбанизма городе уровень интенсивности, превышающий тот, который он ощущал в Берлине. Берлин в его глазах утрачивал интенсивность в силу своей трансформации в *окультуренное буржуазное* пространство. Берлин 1920-х годов оказывается в чем-то похожим на собянинский идеальный образ Москвы: «Возвращаясь домой [из Москвы], обнаруживаешь прежде всего вот что: Берлин – пустынный для людей город. Люди и группы людей,двигающиеся по его улицам, окружены одиночеством. Несказанной кажется берлинская роскошь. А она начинается уже на асфальте. Потому что ширина тротуаров поистине царская.

Они превращают последнего замухрышку в гранда, прогуливающегося по террасе своего дворца. Величественным одиночеством, величественной пустынностью наполнены берлинские улицы. Не только на западе. В Москве есть два-три места, где можно продвигаться без той тактики протискивания и лавирования...»³³ Интенсивность Москвы тут создается ее архаизмом, а не модернизмом, но архаизмом, в котором буйствует рынок и товар: «В Москве товар везде выпирает из домов, висит на заборах, прислоняется к решетчатым оградкам, лежит на мостовых»³⁴. В результате в огромной деревне под названием Москва возникает тот же шокирующий для психики эффект разнородности, разнородности и хаоса: «Хаос домов настолько непроницаем, что воспринимаешь только то, что ошеломляет взор»³⁵.

Очень точное антропологическое описание Москвы 1920-х дал Сигизмунд Кржижановский в серии очерков «Штемпель:

Москва» (1925). Он передает то же ощущение бьющего по нервам хаоса: «Город лязгами, шорохами, разорванными на буквы словами бьет по мозгу, назойливо лезет в голову, пока не набьет ее, по самое темя, ключьями и пестрядью своих мельканий»³⁶. И точно так же как Беньямин, он отмечает зависимость сознания от этой хаотичной и непредсказуемой городской среды: «...не раз с известной радостью примечал я, как линии мысли совпадают с линиями, исчертившими город: поворот на поворот, излом на излом, выгиб на выгиб: с точностью геометрического наложения»³⁷.

Но в глазах Кржижановского «огромный спутанный клуб» Москвы создается вовсе не мнимой современностью города. Этот хаос возникает из напластования исторических следов, которые не были, как в Питере, стерты единым эстетическим имперским проектом: «Москва слишком затоптана, на ее асфальтах и булыжинах накопилось слишком много шагов: такие же вот, как и я, шагали, день ото дня, год к году, век к веку, от перекрестка к перекресткам, поперек площадей, мимо церквей и рынков, запертые в обвод стен, включенные в обвод мыслей: Москва. Поверх следов легли следы и еще следы; поверх мыслей – мысли и еще мысли. Слишком много свалено в эту кучу...»³⁸

Этот историзм интересен тем, что он не преобразуется в линейный текст истории, не упорядочивается никаким нарративом. Москва оказывается генератором совершенно особого культурного модернизма, презирующего любую смысловую тотальность. «В первые мои мос-

³² Там же. С. 80.

³³ Беньямин В. Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 213.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 214.

³⁶ Кржижановский С. Собрание сочинений: В 5 [6] т. СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 1. С. 514.

³⁷ Там же. С. 515.

³⁸ Там же. С. 513.

ковские дни, – писал Кржижановский, – я чувствовал себя внутри хаотичного кружения слов. Взбесившийся алфавит ползал вокруг меня по афишным столбам, по стенным плакатам, по крашеной жести, торчал из папок газетчиков, терся об уши концами и началами слов»³⁹. Адекватная Москве поэзия – это поэзия имагинистов, но очень своеобразно понятая: «Видение имагинистов *безвеко*: образами им залепило глаза, забило щели зрачков; их теория „свободного образа“ дает свободу только образу, который может делать с беззащитным глазом все, что ему угодно»⁴⁰. Здесь образ, как пишет писатель, «дает свободу только образу», из него не вырастает тотализирующего смысла. Это образ, который лежит вне формы, то есть вне эстетического: «Москва – это свалка никак, ни логически, ни перспективно, не связанных строительных ансамблей, домищ, домов и домиков, от подвала по самые кровли набитых никак не связанными учреждениями, квартирами, людьми, живущими врозь, вперебой, мимо друг друга, но разделенных лишь тонкими стенками, подчас фанерой, не доходящей даже до потолка. В Москве люди и то, что около людей, близки друг другу не потому, что близки, а потому, что рядом, тут, по соседству, то есть, говоря языком Джемсов и Вэнов, „по смежности“⁴¹. Тут, в московском круговороте, сходятся, иной раз сдружаются не потому, что сходны, а потому, что бульварные скамьи не одноместны, а сиденья пролеток парные»⁴². Это, с моей точки зрения, важный момент, потому что близость в Москве не подчиняется принципу сходства, однородности, который станет основой парка культуры.

Московский дионисийский хаос не превращается в аполлоническое гармоническое видение. При этом Кржижановский много пишет о зрении и даже придумывает особое московское божество – Глядею, которая олицетворяет вездесущность зрения в Москве, но зрения, не имеющего перспективы и не знающего открытых пространств. Это полуслепое зрение, погруженное в хаос. Текст Кржижановского интересен тем, что разворачивает поэтику иной вездесущности зрения, чем та, что описана Ревзиным для парка культуры, в котором господствует, как говорил Ги Дебор, «общество спектакля», зрелища. В парке культуры все смотрят друг на друга и демонстрируют себя. И для этого театра необходимы сцена и открытое пространство дефилирования и видения.

Кржижановский тоже использует театральную метафору, но принципиально иную. Москва у него – это город Глядеи без сцены и партера, а театр принимает форму театрального склада: «Москва слишком пестра, слишком велика и слишком метко бьет своими образами, чтобы, живя в ней без век, можно было уберечь хотя одну извилину мозга, хотя бы крохотный уголок внутри черепа от образов, заполняющих стихийно мозг. Оттого внутри московских мышлений такая страшная теснота: все, как на театральном складе, завалено крашеными холстами, – и художнику негде повернуться; образ поверх образа, а сверху еще образ; понятиям места нет: они мыслятся как-то боком, кое-как протискиваясь среди солнечного груза. Бежать от своих глаз ведь некуда»⁴³. «Образ на образе» – это отсылка к имагинистскому модерну.

Там же писатель воспроизводит метафору театрального склада применительно к романам Пильняка: «Романы Пильняка, которые и сам он иногда называет лишь „материалом“ – склад, доверху набитый яркими декорациями, в которых роется – увы! – простой театральный рабочий. Напрасно Б. Пастернак ездит из Москвы в Марбург за Unsichtbar („в невидимое“), короче, за парой пристегивающихся (немецкой фабрики) век – для Москвы они мало пригодны»⁴⁴.

³⁹ Там же. С. 516.

⁴⁰ Там же. С. 525.

⁴¹ Речь идет о принципах ассоцианизма в психологии (Уильям Джеймс, Александр Бэн), согласно которым сознание устанавливает связи между разнородными элементами – в том числе и по смежности.

⁴² Там же. С. 518–519.

⁴³ Там же. С. 526.

⁴⁴ Там же. Романы Пильняка здесь, видимо, выступают как примеры коллажа разнообразных вещей. Что касается Пастернака, Кржижановский имеет в виду его пребывание в Марбургском университете (1912), где в это время находился один из

Театральный склад отличается от сцены тем, что в нем нет пространства для зрения, нет актеров, а есть рабочий и наворот декораций от старых спектаклей. Образы тут не складываются в схемы и понятия (марбургское, то есть «невидимое» в духе Германа Когена). Здесь нет символических форм, а значит, всякая форма гармонии полностью исключена. Нельзя составить гармонический ансамбль элегантного существования из декораций к разным и часто забытым спектаклям. Есть чистая мозаика образов как следов прошлого, которая отрицает саму способность к зрелищу. Тут неотступно смотрит Глядея, а зрелища нет. Здесь невозможно общество, описанное Дебором.

Эта архаическая Москва может с полным основанием считаться и анархистской. В ней нет центра, организующей структуры, единого образа, устанавливающего государственный символический порядок. Понятно, что этот хаотический конгломерат стал подвергаться «реструктурированию», как только государственная власть, прибывшая из Петербурга в Москву, стала укрепляться и централизоваться. Процесс символической сталинской реконструкции хорошо описан в книге Владимира Паперного «Культура Два». На мифологическом уровне он нашел свое впечатляющее выражение в фильме Александра Медведкина «Новая Москва» (1938), где устанавливается прямая связь сталинской реконструкции с коммунистической утопией. У Медведкина хорошо показано, как утопический фантом Москвы возникает из массовых разрушений исторического города, буквально из его руин. Собянинская реконструкция по своим масштабам, конечно, едва ли сопоставима со сталинской, но она сходным образом направлена на разрушение исторических следов. Идея тут – осуществить преобразование московского вавилонского хаоса в «культурную» псевдоевропейскую однородную среду, стирающую память о советском, социалистическом опыте и многолетнем торжестве безраздельного солдафонского единоначалия. Историзм тут изгоняется во имя «элегантных» пространств парка культуры.

центров неокантианской философии, которую развивал там Герман Коген, радикализировавший агностицизм Канта и утверждавший, что наше мышление не зависит от вещей, существующих во внешнем мире, но, напротив, создает их. Невидимое лежит в основе видимого.

Симулякры и разрушене

У Кржижановского Москва состоит из нечитаемых хаотичных наслоений следов, которые наложены друг на друга так плотно, что их невозможно дифференцировать. У Зиммеля калейдоскоп образов как будто прочитывается и ведет к развитию интеллекта горожанина, способного абсорбировать разнообразие в единую мыслимую картину. Но есть в эссе Зиммеля и неожиданный поворот. Безостановочная бомбардировка калейдоскопом впечатлений приводит, по его мнению, к защитной реакции, к падению чувствительности к новым впечатлениям, к пресыщению. В итоге на все разнообразие впечатлений накладывается печать неразличимого единообразия. Зиммель идет еще дальше и связывает это сенсорное оупение с циркулированием денег в метрополисе: «Наряду с этой, физиологической, причиной пресыщенного равнодушия горожанина существует и другая, связанная с денежной экономикой. Суть равнодушия составляет притупленное восприятие различий между вещами – не в том смысле, что человек, как тупица, эти различия вовсе не замечает, а в том смысле, что значение и ценность различий, а значит, и самих вещей, ему представляются ничтожными. Пресыщенно равнодушному человеку все вещи кажутся одинаково серыми и тусклыми, и ни одна из них не заслуживает того, чтобы предпочесть ее другим. Это душевное настроение – верный субъективный рефлекс полностью возобладавшей денежной экономики: деньги одинаково уравнивают все разнообразные свойства вещей, выражают все качественные различия между ними через количественные. Деньги с их бесцветностью и индифферентностью берут на себя роль общего знаменателя всех ценностей и потому становятся самым страшным уравнивателем: они непоправимо выхолащивают самую сердцевину вещей, их своеобразие, их специфическую ценность, их несравнимость. Все вещи плавают с одинаковым удельным весом в непрерывно движущемся денежном потоке, все лежат на одной плоскости и отличаются друг от друга лишь размером тех частей этой плоскости, которые они покрывают»⁴⁵. Реакция нервной системы неожиданным образом оказывается созвучной униформизации мира, производимой деньгами. И культура, конечно, не отделена от этих общих процессов.

Интерес к разнообразным шокам и реакции нервов на них значительно обострился в связи с Первой мировой войной и возникающей в ее контексте проблематикой нервного шока от артиллерийских обстрелов. Важный вклад в осмысление этой проблематики сделал Фрейд, который в «По ту сторону принципа удовольствия» высказал предположение, что психика, стремясь защититься от травматической бомбардировки внешними раздражителями, создает между собой и внешним миром особую защитную «оболочку или мембрану, не пропускающую раздражители»⁴⁶. Эта защитная оболочка, отфильтровывающая большую часть раздражителей, отделяет «внешний» мир от «внутреннего» и в конечном счете ощущения от памяти. Ощущения, как считал Вальтер Беньямин, перестают связываться с опытом и складываются в своего рода единообразный поверхностный орнамент, в значительной степени лишенный смысла и глубины.

Особенно глубоко Беньямин анализирует современное зрение в своем эссе о Бодлере, где он определяет поэта как человека, у которого «украли опыт», то есть как «современного человека»⁴⁷. В каком-то смысле поэт и его аналог, блуждающий по городу в поисках впечатлений фланер, наделены тем же зрением, что и не имеющая век Глядея Кржижановского. Он смотрит, но увиденное остается на поверхности и не уходит вглубь памяти, в каком-то смысле

⁴⁵ Зиммель Г. Указ. соч. С. 81–83.

⁴⁶ Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Фирма СТД, 2006. С. 251.

⁴⁷ Benjamin W. The Writer Of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006. P. 196.

он смотрит, но ничего не усваивает. «Бодлер, – пишет Беньямин, – описывает глаза, о которых можно сказать, что они утратили способность смотреть»⁴⁸. Беньямин, как и Кржижановский, сосредотачивается на взаимосвязи зрения современного человека и дистанции. В «Штемпель: Москва» невозможность видеть была укоренена в конфигурации пространства театрального склада, где не было место ни для зрителя, ни для актера. У Беньямина эта блокировка видения связана с изоляцией зрения от памяти, глаза фланера похожи на зеркала, не знающие привычного понимания дистанции: «Взгляды могут быть тем более неотразимыми, чем более отсутствует в них наблюдатель. Глаза, чей взгляд устремлен на нас с зеркальной пустотой, сохраняют абсолютную удаленность. Именно поэтому эти глаза ничего не знают о расстоянии»⁴⁹.

Расстояние между тем само по себе обладает защитной функцией. Оно переносит объект зрения в недостижимую даль и превращает его в предмет грез, сновидения. Но отсутствующий взгляд современной Глядеи разрушает эту спасительную дистанцию. Странная неопределенность близости и удаленности описывается Беньямином в категориях ауры. Невосприимчивость, анестезированность взгляда порождает особый тип видимого – присутствующего, завораживающего, атакующего и одновременно бесконечно удаленного. Именно такой вид зрелища Беньямин называет фантасмагориями. Характерно и то, что эти фантасмагии разворачиваются повсюду, от интимных интерьеров и витрин магазинов до сияющих панорам городских улиц. И конечно, особое пространство фантасмагорий – парки развлечений. Пародией на фантасмагорию можно считать наводнившие Москву во время праздников инфантильные арки с лампочками. Вот как описывает буржуазную фантасмагорию XIX века философ Сьюзен Бак-Морс: «В буржуазных фантасмагориях XIX столетия мебель создавала фантасмагорию фактур, тонов, чувственного наслаждения, погружавших обитателя в тотальную среду, в частный мир фантазии, который действовал как защитный экран для чувств и чувствительности нового правящего класса. В „Passagen-Werk“ Беньямин документирует распространение фантасмагорических форм в публичном пространстве: парижские торговые пассажи, в которых ряды витрин создавали фантасмагорию выставленных товаров, панорамы и диорамы погружали зрителя в симуляцию тотальной среды в миниатюре, а Мировые ярмарки распространяли фантасмагорический принцип на площади равные по размерам небольшим городам»⁵⁰.

В этом процессе важен принцип тотальности, создания иллюзии полностью самодостаточного мира (это и принцип единого стиля, о котором говорил Зиммель), не имеющего за своими пределами ничего травматического, то есть реального. Вагнеровское *Gesamtkunstwerk*, тотальное произведение искусства, лежит в плоскости тех же фантасмагорий. Речь идет о распространении парка культуры на весь мир. Эта искусственная миниатюрная среда позволяет создать гармонию элегантной жизни. Именно поэтому ее прототипом оказывается интерьер, выворачивающийся наизнанку и превращающийся сначала в торговый пассаж (то ли интерьер, то ли экстерьер), а затем захватывающий весь мир. Именно в фантасмагии принцип единой стилевой организации жизни может быть доведен до совершенства. Тем более что, как правильно заметил Зиммель, мир этот строится на всеобщих денежных эквивалентностях, отрицающих принцип гетерогенности, разнородности, множественности исторических следов.

Напомню, что у Зиммеля эффект анестезии чувств в совокупности с эффектом денег приводят к утрате различимости, когда «значение и ценность различий, а значит, и самих вещей, ему представляются ничтожными. Пресыщенно равнодушному человеку все вещи кажутся одинаково серыми и тусклыми, и ни одна из них не заслуживает того, чтобы предпочесть ее другим». И такое состояние мира идеально удовлетворяет потребность в его гармо-

⁴⁸ Ibid. P. 205.

⁴⁹ Ibid. P. 206.

⁵⁰ Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62 (Autumn). P. 22.

низации. Сходный эффект уже в наше время создается *памятью*, которая также все уравнивает. Мир разнообразия исчезает, все то, что принадлежит разным эпохам и социумам, входит в гармоническое сосуществование, все со всем идеально соединяется и наступает состояние тотальной *эстетизации* всего сущего. Мир становится стильным и приятным, но одновременно бессмысленным. И эта тотальная эстетизация возможна потому, что все составляющие ее компоненты перестают связываться с историей и опытом. В силу одного этого они уже входят в отношения всеобщей эквивалентности. Все эти вещи обладают только поверхностью и совершенно утрачивают историческую глубину.

Собянинская реконструкция Москвы неплохо описывается в категориях фантасмагории и эстетизации, создания тотальной приятной для взгляда среды, притом что взгляд этот совершенно не призван что-либо видеть, а призван просто смотреть и, как пишет Ревзин, «любоваться».

Здесь уместно сказать несколько слов о том, как я понимаю эстетизацию. Эстетика как отдельная дисциплина возникает в XVIII веке и, как указывал ее создатель Александр Готлиб Баумгартен, является наукой о чувственно воспринимаемом – *aisthetikos*. И только постепенно смысл эстетики сместился в сторону изучения прекрасного. Это смещение прежде всего связано с Кантом. Согласно Канту, прекрасное, хотя и дается нам в ощущениях, но касающиеся его *суждения вкуса* имеют универсальный характер, выходящий за рамки переживающего прекрасное индивида. Уже одно то, что прекрасное может быть объектом суждений и обладать всеобщностью, делает его чем-то совершенно особым. Кант замечает: «...всеобщее сообщено может быть только познание и представление, поскольку оно относится к познанию. Ведь только в этом случае представление объективно и только благодаря этому обладает всеобщей точкой отсчета, с которой вынуждена согласоваться способность представления всех»⁵¹.

Действительно, любая множественность ощущений, которая принадлежит познавательной способности, организуется в целостность неким понятием, которое оказывается правилом складывания целостности, подлежащей суждению. Как замечает философ Кеннет Роджерсон, «познать объект как собаку означает приложить к нему правило собаки для того, чтобы организовать данные ощущений, которые я получаю»⁵². У Канта же суждения, касающиеся эстетического, не должны затрагивать понятий. Таким образом, суждения относительно совокупности ощущений должны быть сформулированы без правил, лежащих в основе суждений.

Всеобщностью у Канта наделяется не смысл, который можно транслировать, но *чувства*, испытываемые незаинтересованным созерцателем. «Если определяющее основание суждения об этой всеобщей сообщаемости представления надлежит мыслить только субъективно, т. е. без понятия о предмете, оно может быть только тем душевным состоянием, которое встречается при отношении способностей представления друг к другу, поскольку они соотносят данное представление с познанием вообще. Познавательные способности, которые вводятся в действие посредством этого представления, пребывают в свободной игре, так как никакое определенное понятие не ограничивает их особым правилом познания»⁵³.

Речь идет о чувстве, вызываемом формой, которая не получает познавательного завершения в понятии. И чувство это определяется Кантом как удовольствие, получаемое от свободной гармонии, возникающей между воображением (организующим целостности из комплекса ощущений) и пониманием, притом что понимание не предлагает никаких понятий, а воображение не имеет правил для схематизации материала ощущений. Гармония целиком разыгрывается на уровне формы без участия смысла.

⁵¹ Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 54.

⁵² Rogerson K.F. The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics. Albany: SUNY Press, 2008. P. 2.

⁵³ Кант И. Указ. соч. С. 54.

Но для того чтобы эта гармония могла возникнуть, форма, по мнению Канта, должна обладать видимостью целесообразности (*Form der ZweckmalSigkeit*), целесообразностью, лишенной цели. Эта видимость целесообразности позволяет рассудку развернуть свою познавательную способность, ничего не познавая, а воображению компоновать адекватные формы без всякого понятия, то есть смысла. Между рассудком и воображением устанавливается свободная гармония. То, что разворачивается в этой игре воображения и рассудка, имеет отношение не к объективному миру, но только к субъекту и переживанию удовольствия самим субъектом. Но само это переживание приобретает через соотношение с мнимой целесообразностью формы псевдообъективный характер универсальности. «Я утверждаю: этот принцип есть не что иное, как способность изображения эстетических идей; под эстетической идеей я понимаю такое представление воображения, которое заставляет напряженно думать без того, чтобы ему могла быть адекватна какая-либо определенная мысль, т. е. понятие; поэтому язык никогда не может полностью выразить и сделать понятным это представление»⁵⁴.

Более того, эта блокировка мысли, неспособность понимать смысл эстетического принципа для самого его функционирования. Как только игра воображения пробуждает в рассудке понятие, целесообразная красота формы поглощается этим понятием и исчезает. Кант писал: «Только там, где воображение в своей свободе пробуждает рассудок, а рассудок, не прибегая к понятиям, вводит воображение в правильную игру, представление сообщается не как мысль, а как внутреннее чувство целесообразного состояния души», то есть как удовольствие. В эстетике все устроено так, как если бы форма намекала на смысл, целесообразность отсылала к цели, но смысл этот и эта цель никогда не достигались. Философ Жан-Мари Шеффер пишет о том, что эстетическая форма являет себя «в соответствии с некой неопределенной интенцией цели»⁵⁵. Эта форма как будто хочет сообщить нам что-то осмысленное, но никогда не сообщает.

Зато эстетическое обладает огромным потенциалом для производства гармонического, элегантного и вообще любой формы бессодержательной фантасмагории. Конечно, сегодня эстетическое лишь косвенно связано с идеей целесообразности формы, оно отошло от понятия пространственной формы, которое лежало в основе кантовской эстетики. Но сам принцип эстетизации продолжает быть активным. Я считаю его основой современного парка культуры еще и потому, что когда все сводится к чистой игре с формой, производящей удовольствие, начинает стираться различие между всеми компонентами этого парка. Велосипед, музей и сталинская девушка с веслом на берегу пруда, утратившая всякое историческое значение, становятся явлениями совершенно одного толка. Происходит проецирование некоего эстетического единообразия на вещи, утратившие субстанциональность, – цель, смысл, значение исторического документа.

⁵⁴ Там же. С. 156.

⁵⁵ Schaeffer J.-M. *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 22.

2. Парк памяти

Постпамять

Во второй части я хочу приблизиться к явлению, которое пытаюсь описать. Приблизиться означает в данном случае смену оптики, переход от тех культурных пространств, которые возникли сначала в западном мире, а затем проникли в Москву, к субъективности обитателей парка культуры. Ведь парк культуры – это не просто комфортная окультуренная среда обитания, это среда, формирующая ощущения, аффекты, отношения.

Так, процесс эстетизации, о котором я говорил, связан с эмоциями, восприятием и памятью, он затрагивает людей гораздо более глубоко, чем любование, о котором писал Ревзин. Зиммель считал, что современность вырабатывает у субъекта повышенную интеллектуальность, которая сглаживает силу перцептивных шоков. Но это, на мой взгляд, интеллектуальность *эстетического у*

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.