



ОТКУДА И КУДА

# КУЛЬТУРНАЯ ДИНАМИКА В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

ОТ АВАНГАРДА К ТОТАЛИТАРНОМУ ИСКУССТВУ

© 1994

*А. А. Пелипенко*



Почти все новые исследования советского искусства отмечают поразительную типологическую и формально-стилевую близость его памятников памятникам совершенно иных эпох и культур. Эта констатация стала почти общим местом. Но откуда такая близость? Имеет ли она под собой какую-то глубинную основу, или это — всего лишь результат творческого бессилия? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно выйти за пределы искусствознания.

## Когда культура переполнена

Понятный аппарат системных исследований позволяет выявить и описать универсальный цикл, повторяющийся на каждом витке историко-культурного процесса цикла. Универсальность эта определяется единством или, по крайней мере, структурным изоморфизмом процессов психических, с одной стороны, и культурных — с другой. В любой точке исторического пространства прослеживается объективная связь между психическими процессами и доминирующими на данный момент тенденциями культуры.

В самом общем, конспективном изложении концепцию историко-культурных циклов можно представить следующим образом<sup>1</sup>. В основе психики любого субъекта культуры лежат некоторые сущности, сопоставимые с юнговыми архетипами. Эти сущности, которые мы далее будем называть первотектонами, задают априорные схемы всякой культурной деятельности. Это — не сами по себе элементы картины мира, но те инвариантные матрицы, на основе которых различные версии такой картины могут моделироваться в сознании субъекта. По степени конкретности первотектоны можно сгруппировать следующим образом: числа, геометрические формы, образы, мифологемы. Цивилизационный процесс состоит, в частности, в том, что первотектоны опосредуются в сознании носителей культуры конкретным эмпирическим материалом — различным для различных культур и различных картин мира. Такой опосредующий эмпирический материал получает как бы двойную жизнь, две ипостаси: с одной стороны, он объективируется в культуре, в ее «феноменальном поле»; с другой — заполняет ментальность субъекта.

Сферу индивидуальной и коллективной психики, в которой сублимируются все эти слои опосредований, можно обозначить как «культурно-бессознательное». В какой-то момент она оказывается критически перегруженной, так что субъект уже неспособен пробиться сквозь переусложненные слои опосредований, «дотянуться» до самих первотектонов, выстроить на их основе ясную и психологически комфортную модель мира. В такой момент происходит неизбежный «сброс» — мгновенное (по историческим меркам) разрушение сферы культурно-

Пелипенко  
Андрей  
Анатольевич —  
художник,  
культуролог,  
преподаватель  
Высшей авторской  
школы  
аналитического  
искусства. В  
журнале «Человек»  
публикуется  
впервые.

<sup>1</sup> Концепция разработана автором совместно с И. Г. Яковенко.

бессознательного и соответствующего феноменального поля культуры. Происходит глобальная расчистка подсознания культуры и откат к почти чистым первотектонам в их архаической первоизданности. По-нятно, что этот процесс неизбежно сопровождается крушением и распадом целостных социокультурных организмов. Откату сопутствует огромный выброс энергии деструктивного характера, «обнажение» ранних слоев исторической памяти и архаичных форм сознания, существенное разрушение культурных традиций, знаковых и нормативных систем культуры.

Однако ситуация «обнаженного» первотектона длится недолго: первотектоны обладают колоссальным «валентным потенциалом» — способностью притягивать и группировать вокруг себя опосредующий их конкретный содержательный материал сознания и культуры. Как и чем заполняется сфера культурно-бессознательного, — во многом зависит от типа культуры. С этой точки зрения культуры можно очень грубо и условно разделить на два типа: культуры «инверсионные», или «манихейские», и культуры «медиативные». В первых доминирует бинарная оппозиция «Добра» и «Зла», и любой частный элемент, смысл и т. п. тяготеют к какому-то из этих полюсов, а любая оппозиция, коллизия, возникающая в рамках культуры, воспринимается как частный случай этой фундаментальной оппозиции<sup>2</sup>. В культурах этого типа катастрофы, подобные упомянутому выше «сбросу», не влияют на саму оппозицию. Они лишь инвертируют, меняют местами ценностный смысл важнейших элементов: многое из того, что виделось воплощением абсолютного Добра, предстает воплощением абсолютного Зла, и наоборот. Отсюда — неизбежный циклизм культур инверсионно-манихейского типа. Поступательное движение, накопление новаций возникает в них лишь как результат размывания самой этой культуры, ее культурно-бессознательного.

В культурах «медиативного», опосредующего типа, напротив, полюса мыслятся в основном как идеальные, запредельные ориентиры, а сама реальность воспринимается скорее как поле смыслов, промежуточных или даже вовсе нейтральных по отношению к этим полюсам — так что многие элементы и оппозиции могут восприниматься вообще безотносительно к базовому, фундаментальному противопоставлению. В таких культурах после «сброса» дело не ограничивается простой инверсией смыслов и ценностей, и новые блоки могут воплощать и какое-то новое, отсутствовавшее ранее качество.

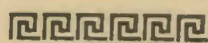
Описанный механизм культурной динамики отыгрывался в истории неоднократно. Лабораторно чистый и наиболее масштабный пример — переход от античности к христианству. Примером завершения локальных циклов в Европе может служить эпоха Возрождения, Реформации, Великой французской революции и, наконец, рубеж XIX—XX веков. Именно последний период будет нас интересовать особо.

## Авангард прорывается в арханку

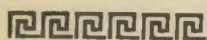
В конце XIX века европейское художественное сознание переживало тягостные противоречия. С одной стороны, эмансипация художественного сознания возложила на художника-демиурга всю тяжесть ответственности за этические и эстетические нормативы его творчества. С другой — прежние нормативные системы, сложившиеся во времена господства традиции над личностью художника, оказались неадекватны сложившейся культурной ситуации. А главное, старые нормативные системы, загромождавшие сферу культурно-бессознательного и мешавшие воссоздать картину мира в ясных первотектонных формах, перестали соответствовать самой общецивилизационной ситуации с ее путающим динамизмом, технологической революцией и т. п.

Средний художник-реалист, чтобы как-то выразить значимое для него архетипическое, сакральное переживание, вынужден был, подчи-

<sup>2</sup> Важно подчеркнуть, что речь идет в первую очередь об оппозиции не онтологической, а аксиологической, ценностной, отражающей не столько представление о мироустройстве, сколько психологию, ценностные ориентации, менталитет носителей культуры. Очень огубно эту оппозицию можно сформулировать примерно так: «Все, что не Добро — есть Зло»; или «Все, что не от Бога — от Дьявола»; или, еще грубее, но привычнее нам: «Кто не с нами, — тот против нас». Как показывает исторический опыт, подобный менталитет может преобладать и среди носителей такой культуры, которая на сознательном, онтологическом уровне отрицает дуализм мира, — эта ситуация и будет, в частности, рассматриваться в настоящей статье.



ОТКУДА И КУДА



К. Зданевич  
Обнаженная фигура  
со спины  
Конец 1910-х г.

няясь канонам, тянуть в картину столько ненужного, случайного, т. е. профанического материала, что еще теплившийся сакральный пафос окончательно размывался. Неимоверно разросшаяся и усложнившаяся реалистическая система, построенная на принципах подражания и воспроизведения окружающей реальности, была просто обречена стать жертвой «сброса». Пришел Сезанн, смешал этот ложный, перегруженный мелкими и химерическими сущностями мир в один нерасчлененный грязновато-глинистый ком и начал не торопясь лепить из этой первородной глины-материи новый мир в его архетипической первожданности.

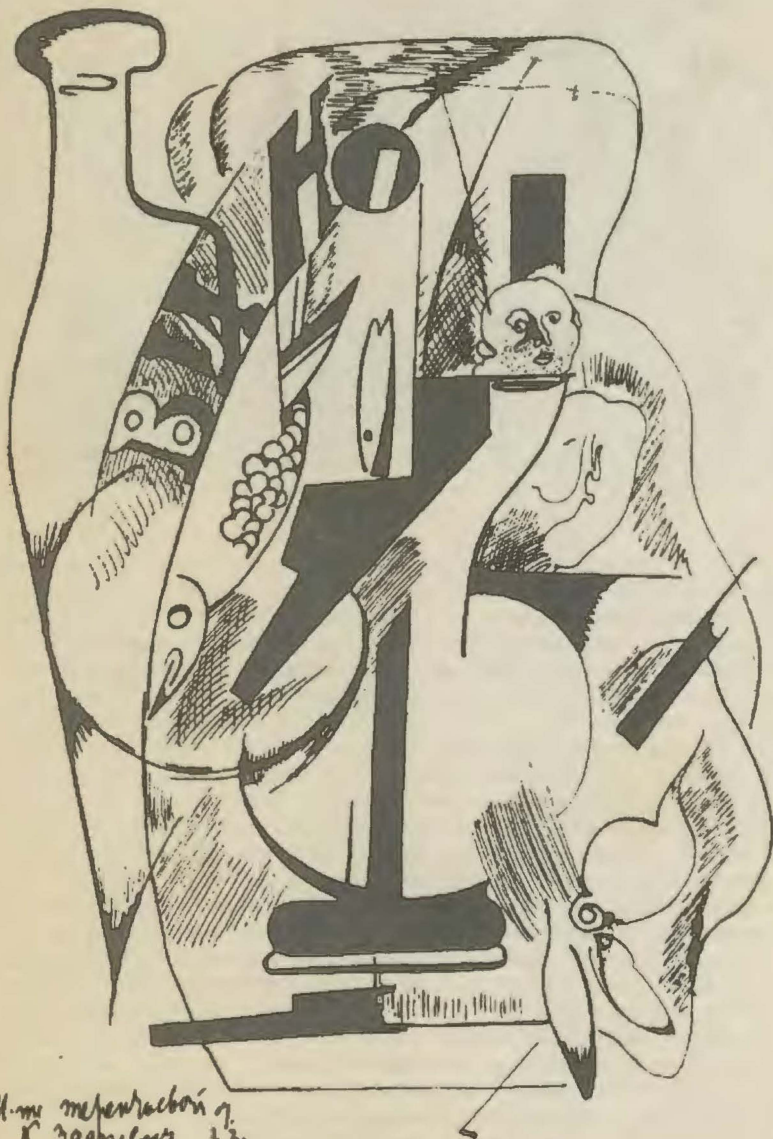
Стиль «модерн» был арьергардным сражением традиционной художественной культуры — последней отчаянной попыткой создать интегрированную картину мира, ничем при этом не жертвуя, т. е. во всей его феноменологической полноте и нормативной целостности. Мощные усилия породили действительно впечатляющий результат, но культурная динамика не знает компромиссов. Вместо синтеза всерьез и надолго получился блистательный, но краткосрочный компендиум. Но примечательно, что «модерн» перенес акцент с созерцательного на миростроительное начало — это уже симптом обвального «сброса». Авангард десятых годов стал зеркалом этого сброса. Хрестоматийный пример — кубизм, демонстрирующий возврат сознания к чистым архетипам геометрических праформ.

Русский авангард оказался на острие процесса и, пожалуй, впервые за всю историю обогнал Запад. Видимо, здесь не последнюю

роль сыграло присущее русскому сознанию в целом резко выраженное дуалистическое, манихейское мироощущение, крайняя поляризация противопоставляемых сущностей. Оттого-то русский авангард столь радикален, динамичен, агрессивен<sup>3</sup>. Оставаясь формально в социокультурной нише искусства (в смысле художественного творчества), он ставил перед собой куда более глобальную задачу: вживе воплотить архаические мифологемы творения мира демиургом и преобразования мира культурным героем. Несмотря на всю кажущуюся маргинальность авангарда, оторванность от социокультурной среды, процессы, происходящие в массовом сознании, почти не отставали от авангарда в своем движении к новому, а точнее, к старому мифу.

А. Пелипенко  
Культурная  
динамика

К. Зданевич.  
Кабачок. 1922 г.



<sup>3</sup> Попытка Б. Гройса приуменьшить агрессивность авангарда, представить его какой-то отчаянной попыткой защитить последние рубежи культуры представляется малоубедительной.



В. Татлин  
Эскиз декорации  
к опере  
В. Хлебникова  
«Запгези». 1923 г.

Просто это движение было не так заметно, поскольку массовое сознание не способно к целостным формам саморефлексии. Пролеткультовский утилитаризм, например, неплохо иллюстрирует процесс расширения сферы авангардного сознания, его частичную социализацию, и, главное, его выход в реальную деятельность — главный момент, мучивший авангардное сознание. Этому сознанию мучительно тесно в рамках собственно искусства, с которым оно генетически связано формальной системой выразительных средств. И формальная система закономерно рассматривалась как препятствие номер один. Поскольку искусство в собственном смысле — это всегда деятельность моделирующая, причем моделирующая именно в знаковой системе, — то по самой своей природе оно стремится эту систему максимально структурировать, упорядочить, интегрировать, максимально разграничить предмет и знак. Авангардное сознание, нацеленное не на моделирование, а на непосредственное творение мифа, естественным образом стремится сначала к радикальному упрощению, а затем и к полному, по возможности, уничтожению всяких знаковых систем, всякой знаковости вообще (абстракционизм Кандинского, словотворчество футуристов и Хлебникова, Малевич и т. д.). Оставаясь формально в пределах искусства (или вплотную подходя к этим пределам), авангардное сознание движется либо к функционализму и утилитаризму (Родченко), либо к хоть и дисфункциональным, но самостоятельным, равным самим себе в своей беззнаковости, объектам (угловые рельефы Татлина и т. п.). Авангард отрицал традицию не только из безудержной тяги к новизне как таковой, но и, из-за своей несовместимости с любой устойчивой системой условностей и знаковых интерпретаций, с любой нормативной системой. С позиций развитого рационального со-

знания проекты авангардной мирозозидающей утопии подчас граничат с шизофренией (Малевич), но с точки зрения самого авангардно-мифологического сознания абсолютно органичны: мифологический акт творения спонтанен и непредсказуем в своих проявлениях; он утверждает себя самим фактом своего самопретворения; он принципиально не поддается кодификации, планированию и вообще рационально-аналитическому осмыслению, убивающему миф в его непосредственности. Ему нужно разрушить структуры, спрофанировать все, а не только старые ценности, дезавуировать все знаковые системы.

1917 год сам по себе не изменил содержания культурной динамики, но существенно изменил ее масштабы и качество. То, что происходило в относительно узкой нише авангардного искусства, теперь, упав на подготовленную почву, мгновенно приобрело общесоциальный характер. Старая модель мира с православной монархией в центре оказалась необратимо спрофанированной и перестала создавать у русского традиционалиста чувство психологического комфорта. Произошел обвальный сброс верхних слоев культурно-бессознательного.

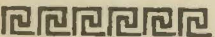
Но упоение стихией хаоса и разрушения не может длиться долго: обнаженные первотектоны властно и мучительно требуют для себя культурно-смысловых блоков. И такие блоки, идеально подходящие для «надстраивания» сферы культурно-бессознательного, — новые по форме, но старые, узнаваемые по сути — нашлись у большевиков. Большевицкая идеология в существе своем — не что иное, как инверсионная перекодировка базовых ценностей православного традиционалиста в новую по форме, но более архаичную по сути систему. Воплощением абсолютной космической власти вместо православного царя стал харизматический вождь-жрец, место избранного народа-богоносца занял избранный класс (благо в Советской России, стране победившего пролетариата, менять реальные объекты сакрализации — народ и страну — не пришлось), а священные границы державы, как и прежде, отделили мир порядка, гармонии и Блага от мира хаоса и Зла. И мир этот необходимо от мирового Зла спасти, спасти срочно и любыми средствами.

Впрочем, перекодировка культурных смыслов и возникающий при этом параллелизм — отдельная чисто культурологическая тема. Здесь же отметим одно: не стоит удивляться тому, что многие художники-авангардисты оказались «революцией мобилизованными и призванными». Они увидели в революции возможность решения своей главной проблемы — проблемы воплощения мифа, снятия противоречия между искусством и жизнью.

В связи с этим интересны два эпизода из истории самого раннего периода советского искусства. Первый — декорирование Дворцовой площади к празднованию первой годовщины Октября. Мистериальный характер такого рода действ очевиден и неоднократно отмечался исследователями. Хотелось бы, однако, обратить внимание на некоторые моменты. Во-первых, чистая геометрия огромных равномерно окрашенных беспредметных декораций — это прямая и лабораторно чистая самодекларация голого первотектона, агрессивное самозаявление бессознательного, расчищенного до его архаических первооснов. Такое бессознательное и изъясняется на лапидарном языке первичных форм, где, по сути, нет различия формы и содержания, а потому нет и никакой однозначно интерпретируемой знаковости. Простейшие формы не обозначают ничего конкретно, кроме самих себя. В этом смысле они целостны, самодостаточны. И при этом бесконечно валентны и потентны в смыслообразовании. Любые же более сложные и конкретные формально-семантические конструкторы предстают как ложные, конечные и спрофанированные — их надлежит ниспровергнуть и отбросить. Если для них и есть место, — то лишь в качестве «Биб-



**ОТКУДА И КУДА**



лии для неграмотных», т. е. не самого мифа, а визуального комментария к нему.

Столь же сильно архаизируется и структурно-содержательная сторона мифа. Легко проследить, как реальное событие — октябрьский переворот — корректируется с позиций мифологической логики. По логике мифа, культурный герой, преобразующий мир, всегда приходит издалека, из какого-то инородного пространства (например, спускается с неба). А за граница для русского массового сознания всегда соотносилась с таким инокачественным, инокультурным пространством. Поэтому сам мотив прибытия Ленина на Финляндский вокзал обыгрывается мифологическим сознанием как явление культурного героя-мироустроителя. И как всегда в таких случаях, мифологически закрепляются, сакрализируются ситуативные атрибуты вроде броневика. Мифологическая основа этого эпизода с предельной ясностью выявлена в фильме Эйзенштейна «Октябрь», где вождь — культурный герой — абсолютное воплощение воли, а окружающая толпа — абсолютное воплощение мифологического пере-

Матвеев А. Т.  
Октябрь



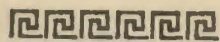


Андреев Н. А.  
Ленин — вождь

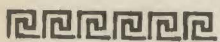
живания, данного в серии эмоциональных состояний: ожидание, эйфория созерцания вождя, сопричастность и, наконец, экстаз полного единства с вождем и друг с другом.

Так же настойчиво втаскивался в каноническую версию событий 25 октября и эпизод с выстрелом «Авроры». Это тоже вполне естественно: мифическому акту творения, вообще любому переходу мира из одного качества в другое должно непременно сопутствовать чудо или знамение как своеобразная точка отсчета нового времени. Причем соответствие тех или иных эпизодов реальности не имело никакого значения: миф — высшая реальность. Поскольку же никаких объективных, внеположных законов мифологическое сознание не признает, то любую реальность, точнее, ее образ, можно решительно корректиро-





## ОТКУДА И КУДА



вать в соответствии с мифом (вспомним авангардное стремление вырваться за привычные координаты пространства и времени). И корректировка происходила постоянно и целенаправленно. Мистерии по поводу октябрьского переворота проводились по возможности ежегодно. Миф все больше канонизировался, вытесняя и отторгая воспоминания о реальных, но не соответствующих ему событиях и одновременно подавляя стихийное карнавальное начало с его спонтанностью, непредсказуемостью и локальными инверсиями.

Другой примечательный эпизод интересующей нас эпохи — знаменитый план монументальной пропаганды. Не только вопиющий стилиевой разницей, ничуть не смущающий заказчиков и устроителей, но и сама поспешность, с которой этот план проводился в жизнь, говорит, что его цели не имели ничего общего с какими бы то ни было эстетическими задачами. Культурное сознание общества было отброшено в архаические дали, где царствует чуть ли не первобытная синкретичность. Здесь ни о каких вычлененных, самостоятельных формах эстетического начала говорить не приходится. Задача стояла качественно иная — отметить, обозначить отвоеванное у хаоса пространство. Новая (или осознающая себя как новая) цивилизация начинает свое существование с агрессивной экспансии во всех возможных направлениях — от пространства физического до пространства духовного. Пространство же, освоенное предыдущей культурой, воспринимается как чужеродная, враждебная среда, как хаос. Отсюда и неистовое извлечение памятников — генераторов чуждых, враждебных смыслов. Но сознание, как и природа, не терпит пустоты. Пространство не может долго пребывать неосвоенным, «хаотизованным» — его необходимо немедленно освоить, обозначить, природнить, отметить его внеш-

Орешников В. М.  
В. И. Ленин  
и И. В. Сталин  
в штабе обороны  
Петрограда (1917  
год)

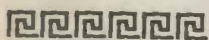
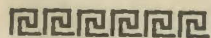




ние границы. Скульптуры в буквальном смысле уподобились древним фетишам, царящим над определенной территорией и испускающим вовне энергетические эманации мифа во всей его полноте. Идолы как бы контролируют происходящее во вверенном им пространстве, следят за соблюдением в нем установленного космического порядка. Причем космизирующая, упорядочивающая сила соответствует размерам и обозримости идола и убывает по мере удаления от него.

В дальнейшем присоединение новых территорий к советской империи отмечалось актом ритуального природнения — установлением идола-гиганта, царящего над всей подведомственной территорией, и множества местных мелких фетишей, контролирующих локальные участки пространства. Это прежде всего наиболее сакральные и ритуально значимые точки: вокзалы, обкомы (горкомы), парки, места торжественных собраний и т. д. Примечательно, что эти монументы действительно оказывались центрами упорядоченности — грязь, запущенность, беспорядок нарастали по мере удаления от них. Власть абсолютно всемогуща, но лишь относительно вездесуща, поэтому она не везде присутствует во всем блеске своего величия, а посылает на места свои «уменьшенные» ипостаси, упорядочивающие, ограниченные участки бытия. Но все эти малые ипостаси онтологически тождественны Большой власти. Какие же могут быть понятия о художественном качестве, когда речь идет не об образе, а об ипостаси, не об изображении, а о непосредственной репрезентации сакральной персоны! Главное — узнаваемость, энергия, суггестивный потенциал. А что до эклектики, то и в ней есть свой полусознанный смысл: мифологема стихийно, опытным путем нащупывала наиболее подходящие для себя стилевые формы. Поэтика brutальных, как бы недоформованных идолов, мощных и неуклюжих, едва оторвавшихся от природного начала, явно пошла в актив.

Налбандян Д. А.,  
Басов В. Н.,  
Мещанинов Н. П.,  
Прибыловский В. А.,  
Суздальцев М. А.  
Власть Советам —  
мир народам



Описанная выше логика культурного поведения не есть характеристика исключительно большевистской ментальности. Правила игры мифологического сознания соблюдались не одной стороной социального конфликта, но всем коллективным субъектом массового сознания. Так, в одном сибирском городке в соответствии с планом монументальной пропаганды большевики спешно водрузили памятник Марксу. Вскоре город заняли колчаковцы, и белое воинство, выстроившись полукругом на площади, несколько часов с остервенением расстреливало ненавистного идола из всех видов оружия. Миф есть миф: расстреливая идола, расстреливали его сущность, его магию.

Итак, первые годы советской в части отчетливо выявили архаическую мифо-ритуальную основу будущей культуры, мостом к которой явился авангард.

### Три источника и три составные части генеральной линии

Двадцатые годы дают чрезвычайно сложную и пеструю картину художественной жизни со сложным взаимодействием традиционных и новационных волн, восходящих и нисходящих тенденций. Нам здесь важно выявить направление, в котором подспудно формировалась «генеральная линия» — та, что вскоре была осмыслена как официальная и стержневая. Какими смысловыми блоками, витавшими в ментально-культурном пространстве, заполнялась голая схема авангардного архетипа? И, напротив, какие культурно-исторические формы отбрасывались как неприемлемые?

Неприемлемым оказался прежде всего реализм. Объективная нормативность, исследовательско-критический взгляд на мир несовместимы с нормативностью мифологической, не разделяющей объект и его ценностную оценку. Примеров, подтверждающих это, множество. Например, в 1918—1920-х годах в Кремле по приглашению правительства работал Н. И. Фешин. Там он написал несколько портретов советских вождей: Ленина, Троцкого, Луначарского и других. Ничего

Бродский И. И.  
К. Е. Ворошилов  
на лыжной  
прогулке



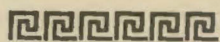


конфликтного или вызывающего в этих портретах, конечно, не было. Однако вожди интуитивно почувствовали: не то! Слишком остро и точно видел художник антропометрику и физиогномику модели. Вскоре Фешин уехал в Казань, а в 1923 году — в Америку<sup>4</sup>.

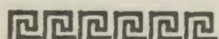
С другой стороны, неприятие вызывали и всяческие античные реминисценции. Не классическое или классицизирующее начало вообще — этого как раз было хоть отбавляй, — а именно античность во всей ее противоречивой цельности. Набор бинарных оппозиций античного Космоса, который предельно обобщенно можно свести к гармоническому взаимодействию дионисийского и аполлонического начал, — это мифологическая модель не только стадially более высокая, но и совершенно иная по содержанию. Главное в античной культуре — категория меры и антропный принцип — стало стержнем всей европейской цивилизации. Это как раз то, чего так мучительно не хватало русской культуре в ее стремлении стать в полном смысле слова европейской. Правда, даже разрозненные, многократно опосредованные осколки и блоки античной культуры, попадая на русскую почву, вызывали живейший отклик в верхних слоях культуры и стимулировали подъем культурного творчества. Но массовое сознание неизменно ориентировалось на качественно иную модель мира — не диалектическую и антропоцентрическую, а манихейски-дуалистическую и социоцентрическую (но отнюдь не теоцентрическую, как иногда пытаются представить). Такое сознание не принимало и не могло принять дух античности. Не могла их принять и большевицкая иде-

Налбандян Д. А.  
На Малой земле

<sup>4</sup> Вряд ли нужно напоминать: то, что в дальнейшем получило в советской системе норм название «реализм», на самом деле к подлинному реализму никакого отношения не имело. Сами теоретические формулы соцреализма, безграмотные и теоретически, и терминологически, бессознательно преследуют, по сути, одну цель: увязать миф и реальность, отразить одно в другом, обойти хотя бы в теории противоречия между ними.



ОТКУДА И КУДА



Зоя перед уходом  
на фронт.  
Снимок  
с репродукции  
(Автора  
установить  
не удалось)

ология, выражавшая дух массового сознания на момент кристаллизации и нормативной кодификации мифа. Она могла облачаться в любые квазиклассические формы и использовать любые элементы строгой нормативности и внешней упорядоченности. Но те художники, кто чувствовал дух подлинной античности и мыслил в ее сложных образно-пластических категориях, оказались в драматической ситуации. Их творческий потенциал оказался невостребованным. Попытки же соединить античное начало, хотя бы в его стилевом аспекте, с новой семантикой рождали произведения нелепые и даже смехотворные (вроде «Октября» А. Т. Матвеева). Не могла быть принята и античность,

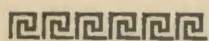
увиденная сквозь призму Возрождения (Чекыгин) — опять же в силу своего антропоцентризма. Это своеобразное искусство, несущее отголоски живописно-пластической мощи Тициана и Микель-анджело, было обречено на маргинальность: не таким должен был предстать человек в советском мифе. Впоследствии бессознательное неприятие антропного принципа выразилось даже в таком жанре, как портрет. Казалось бы, все элементы поэтики реалистического портрета строго соблюдались, но каким-то непостижимым образом из портрета исчезло главное — личность. Личность художника и личность модели.

Еще одной неудачей (в смысле несоответствия бессознательным устремлениям новой мифологии) оказалась художественная система К. С. Петрова-Водкина. Это касается главным образом тех ее аспектов, которые связаны с поэтикой православной иконы. К проблеме взаимоотношения новой мифологии и православия мы еще вернемся. Пока же отметим лишь один момент. Находясь в глубоком типологическом родстве, воспроизводя, по сути, едва ли не одну и ту же картину мира, эти две идеологии претендовали на одну и ту же нишу и потому находились в острейшем антагонизме. И прежде всего отторгались внешние маркеры — авторитеты, атрибуты, символы. Православие и большевизм оказались полюсами инверсионной перекодировки, о которой мы говорили в начале статьи. Синтеза здесь быть не может — возможно лишь случайное пересечение, ситуативное отражение одного в другом с неизбежным профанированием обоих начал. И если в картине «Петроград 1918 г.» это ощущение во многом сглаживается искренностью лирического чувства, то в картинах «Смерть комиссара», «После боя», «Командиры РККА» и других большевики на иконописных котурнах выглядят нелепо и фальшиво.

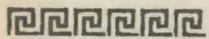
Разумеется, в искусстве двадцатых, да и тридцатых годов было еще немало интересных линий, маргинализованных и задавленных. А какие же пласты культурного опыта легли на чистый первотектон революционного сознания, из каких блоков лепилась новая мифология и культура?

Самым широким, базовым и архаичным, а потому и самым укорененным в массовом сознании был пласт, который очень условно можно назвать «древневосточным». Разумеется, речь здесь не идет о какой-либо прямой преемственности. Просто расчистка сознания и подсознания стихийно дошла до уровня чрезвычайно древнего мифа манихейского типа, т. е. мифа, едва достигшего стадии классификации и предварительного обобщения бинарных оппозиций. Как это отразилось в искусстве? В первых, в самом отношении к искусству. Архаическое мышление, как известно, предельно синкретично. Объект и образ, знак и значение не разделяются. Следовательно, операции с образом тождественны операциям с объектом<sup>5</sup>. Поэтому с точки зрения ритуально-мифологического сознания искусство — это творение (не изображение!) некой высшей, сакральной, онтологически первичной реальности. Это явление реальности в ее магическом аспекте. Характерная черта архаического сознания — предельное заострение всех бинарных оппозиций, особенно в структурных узлах мифа: вождь — народ, наши — враги, природа — культура. И в понимаемом таким образом искусстве эти оппозиции становятся не просто доминирующими — они как бы конституируют само искусство. Весь строй образов советского искусства, часто брутальных и безобразных с точки зрения развитого эстетического сознания, был нацелен на одно: осуществить, по возможности, наиболее впечатляющим образом инополагание культуры (= своей культуры) по отношению к окружающему природному и инокультурному хаосу. Может быть, этим объясняется относительно долгая жизнь конструктивистских идей в архитектуре, где лапидарные композиции чистых геометрических форм предельно противопоставлены формам природным.

<sup>5</sup> Примеров тому множество. Вот лишь один из наиболее ярких. В «Архипелаге ГУЛАГ» упоминается портный, осужденный по доносу за то, что случайно воткнул иголку в газетную страницу с фотографией Кагановича. Иголка попала в лицо верному пеннцу.



## ОТКУДА И КУДА



Плакат конца 40-х,  
начала 50-х годов

<sup>6</sup> Мы здесь не рассматриваем догматические аспекты православия. На уровне богословской теории картина мира могла быть разработана сколь угодно тонко и диалектично. Более того, в доктринальном плане православие всегда непримиримо боролось с различными дуалистическими манихейскими ересями. Но, как показывают исследования историков и культурологов, да и весь опыт культуры, это мало отражалось на сфере «культурно-бессознательного» — на менталитете и ценностных оппозициях традиционалистски настроенного носителя православной веры. Насколько этот менталитет сложился под влиянием православной догматики, а насколько — вопреки ей, — вопрос для религиоведов.



На внешнем стилевом уровне черты архаического Востока достаточно отчетливы: гигантизм, имперсонализация образов, тяга к простой симметрии и вообще к упрощенным формам упорядочивания изобразительного пространства и даже погруженность героя в своеобразный транс. Чтобы понять, о чем идет речь, достаточно поставить рядом картину 1950 г. «Зоя перед уходом на фронт» и известную древнеегипетскую статую царского писца Каи середины III тыс. до н. э. Что уж говорить о таких хрестоматийных примерах совпадения мифов, как татлинская Вавилонская башня, щусевский Мавзолей-зиккурат, архитекторы Малевича, поставленные на попа, обвешанные классическими рюшечками и превратившиеся таким образом в Дво-

рец Советов, или, наконец, крестьянские образы того же Малевича конца двадцатых — начала тридцатых годов. Все это очевидно, как и общекультурные черты возрожденной древневосточной ментальности, достаточно хорошо описанные культурологами и историками.

Обратимся теперь ко второму пласту культурного опыта, наслаивавшемуся на первый, — к православному (в широком смысле слова) пласту, или цивилизационному этапу, и к соответствующим ему ментально-культурным конструкциям.

Православный пласт стадияльно более поздний и, как явление национально-историческое, более узкий. Оперирует он более тонкими и сложными смыслообразующими механизмами. Православное сознание не противоречит в корне древней мифологеме и соответствующей картине мира<sup>6</sup>. Но оно уточняет, конкретизирует и до известной степени усложняет эту мифологему. Поэтому, будучи чрезвычайно устойчивым в содержательном аспекте, на формальном уровне православный пласт более уязвим и подвержен деструкции. После «сброса» он восстановился, но подвергся упомянутой выше инверсионной перекодировке, поменявшей местами многие атрибуты и ипостаси Добра и Зла. В таком виде он и наслаивался на архаический «древневосточный» субстрат.

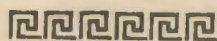
Среди черт, общих у большевизма с православием, для нас здесь важнее всего дуалистическое восприятие мира, сочетание синкретизма с крайней поляризацией. И здесь, и там общество делится на Власть и Подвластное, причем система заведомо невыполнимых норм неизбежно вызывает у подвластного коллективного субъекта неизбывное чувство вины. Сама же Власть всегда выше закона, морали, рациональных критериев осмысления — синкретичная и тождественная истине, она сама онтологизирует и объясняет бытие. Вот почему,

А. Пелипенко  
Культурная  
динамика

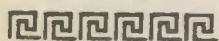
Клионский М. В.  
После собрания.  
1953







## ОТКУДА И КУДА



кстати, православие еще со времен Юстиниана на дух не переносит дискурсивной философии, которая появляется в России только в пред-революционный период. Идея богоизбранной мировой империи, сочетание изоляционизма и агрессии — все это пришло в большевизм через православную традицию.

Весь этот пласт нашел широкое воплощение в образном строе официального советского изобразительного искусства. Прежде всего бросается в глаза перевод традиционных иконографических схем в новый материал — изображения вождя быстро приобрели характер Спаса в различных изводах. Можно даже составить иконографию изображений Ленина с закреплением за каждым «изводом» соответствующих иконографических атрибутов.

А как же отразилась православная ментальность на более глубоком уровне художественного сознания? Весьма своеобразно. Остановимся лишь на одном моменте.

Вспомним византийскую икону, где монахи карабкаются вверх по небесной лестнице к Христу, а забавные чертики стараются их с этой лестницы спихнуть и утащить в ад. При этом монахи изображены предельно натурально (в иконописном, разумеется, смысле), а вот черти совершенно «мультипликационные», несерьезные, ненастоящие. В дуалистической картине мира Добро и Зло вплотную подходят друг к другу, между ними нет никакой опосредующей ценностно-нейтральной сферы (как, например, в западнохристианской модели мира). Поэтому миру Зла и Хаоса отказано в самостоятельности и полноценном онтологическом статусе. Иначе он сравнится в значении с миром Правды и Блага, как произошло в манихействе. А это слишком страшно. И не только потому, что мир Зла, будучи всерьез изображенным, как бы оживает и материализуется. Но и потому, что, как показывает опыт тех же манихейских ересей, сознанию при этом не

Китасв А. И.  
«Родное дите  
на периферию?!!»





удается полностью идентифицировать себя с одним полюсом культуры и столь же полно отринуть другой. Поэтому вся православная культура и искусство, будучи дуалистичны в «подкорке», на сознательном уровне пронизаны духом последовательного монизма. Православный Космос — это в идеале медаль с одной стороной. Мир в принципе пансакральный, где благодать лишь убывает по мере удаления от источника.

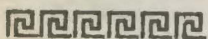
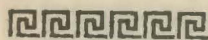
А теперь посмотрим, как изображается зло в официальном советском искусстве. «Допрос коммунистов» Иогансона, карикатуры Кукрыниксов, да мало ли что еще... Узнаете византийских чертиков? То же самое и в кино. Казалось бы, понятно, что, изображая врагов в виде этакой карнавально-босховской нежити, авторы тем самым профанируют и героев. Но внутри этого сознания все цельно: мир героев и мир злодеев не равны онтологически и не имеют, в принципе, единого поля сопоставлений и взаимодействий.

От православия советская эстетика, как впрочем, и этика, унаследовали и непримиримое, почти монофизитское неприятие человеческого тела (разве что в качестве инструмента «труда и обороны») и вообще всех естественных проявлений человеческой природы.

Исключения вроде Дейнеки немногочисленны, да и там полно компромиссов с тем самым «инструментом».

Перейдем к третьему, последнему из рассматриваемых нами слоев — слою, определяющему художественный язык и систему выразительных средств советского официального искусства как частной сферы культуры. Если попытаться дать определение официального советского искусства, не ерничая по поводу тех не слишком грамотных определений, которые оно давало себе само, — можно было бы предложить следующую формулу: изображение мира должного в формах мира сущего. То есть это искусство мифологично по содержанию и жизнепо-

Григорьев С. А.  
Прием в комсомол



добно по форме. Жизнеподобная, или «реалистическая», установка советского искусства объясняется, на мой взгляд, несколькими причинами. Во-первых, в его основе лежала задача стать «Библией для неграмотных» — общедоступным повествовательным комментарием к мифу, причем комментарием, адресующимся не к средневеково-христианскому, а к древне-восточному типу ментальности с его едва ли не первобытной синкретичностью. Это подталкивало искусство все к той же почти первобытной установке — не изображать, а являть; выступать не знаком или символом реальности, а, по возможности, ее прямой ипостасью, но в высшем, идеальном, магическом «модусе». Изъясняться в сложных символических фигурах такое искусство просто не может. Кроме того, была устраниена сама психологическая основа символического мышления, поскольку миру духовному, миру идей было отказано в самостоятельном существовании. Из-за этого даже прочтение смыслового ряда картины принимало в чем-то характер эзотерического действия: ведь само осознание нетождественности идеи ее видимому воплощению восходит уже к стадильно более позднему, нежели базовый, православному слою ментальности.

В целом мир советской картины состоит из конечных, единичных явлений — непосредственных явлений мифа, т. е. того, чего никогда не было, но что всегда есть. Тут можно любую идеологию выразить в «правдивых» по деталям формах. И советское официальное искусство выработало более или менее целостную систему соответствующих формальных нормативов. Правда, система была отчаянно эклектична. В дело шла любая стилистика, которую можно было редуцировать к жизнеподобным формам, но при этом система не теряла своей относительной устойчивости: пока базовая мифологическая структура сохраняет цельность и стабильность в массовом сознании, — материал, заполняющий эту структуру, может варьироваться достаточно широко. Само многообразие материала еще не способно разрушить мифологическую структуру, если только это многообразие не переходит в понимание многосубъективности мира. Такое понимание в принципе недоступно мифологическому сознанию — неисторичному, живущему вечно длящимся сегодняшним днем и оперирующему дискретными автономными ситуациями.

И в основу построения художественного времени-пространства положена передвижническая жизнеподобная ситуативность, сквозь которую просвечивает исходная мифологическая структура в той или иной версии. Миф легко терпит внутри себя противоречия, вернее, просто не замечает их — в этом его неодолимая (изнутри) сила. Но вот с внешнего, визуального плана противоречия нужно убрать — для того и служат формальные каноны. Чтобы свет падал откуда надо, чтобы стул стоял как положено, по законам перспективы...

Глядя изнутри, можно подумать, что система абсолютно устойчива. Но рассматривая советский период в целом, видишь, что время тотального господства ее было не столь уж длительным, а приметы будущего распада и саморазрушения просматриваются уже с тридцатых годов. Эклектизм для мифологической системы тактически выгоден, но в стратегическом плане это — линия саморазрушения. Никакую стилистику нельзя заимствовать чисто формально — она явно или скрыто несет в себе духовно-содержательные элементы исходной системы, и рано или поздно эти моменты вступают в противоречие с «пристигаемой» мифологией. К тому же на дворе все-таки XX век, художественное сознание как таковое все-таки достаточно сложно и специфично, да и Европа слишком близка. Поэтому в художественном отражении пирамиды советской ментальности постоянно бросается в глаза вопиющая нестыковка слоев, вопиющее противоречие. Распад художественной системы соцреализма шел параллельно с разрушением синкретизма советской ментальности и окончательно проявился к концу пятидесятых годов. Хотя шлейф тянулся как всегда долго. С этого момента начинается новый цикл, связанный с отделением от коллективного субъекта все расширяющейся группы носителей новой, более продвинутой мифологии, построенной на основе антропного принципа. Но это уже совсем другая история, и требует она другого исследования.