КОНЦЕПЦИИ ЦИВИЛИЗАЦИИ: ПОИСКИ И РЕШЕНИЯ

А.Г. ЩЕЛКИН

«КРЕАТИВНАЯ» ЦИВИЛИЗАЦИЯ. ИДЕЯ ИННОВАЦИИ В СВЕТЕ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

Быть все время инновационным
невозможно.

Я хочу создавать классику.

Коко Шанель

Идея креативности стала, похоже, основополагающей в ментальности современной цивилизации. В статье рассматриваются как позитивные, так и негативные, с социальной точки зрения, последствия «креативного энтузиазма», прежде всего, в сфере политики и культуры — и особенно для российских реалий. Когда в указанной сфере «инновационный продукт» конъюктурно отрывается от «проверенного классикой», то возникает опасность институциональных и культурных аббераций (resp. автаркия и постмодернизм). Даже область научного, технологического и экономического творчества не свободна сегодня от тех регулятивов, смысл и содержание которых сложились еще в классическую эпоху и которые могут быть выражены до определенной афоризмом-предупреждением Вольтера: «Пользуйтесь, но не злоупотребляйте!»

Ключевые слова: креативность, инновации, классика, экономика, политика, культура, постмодернизм, методологический кризис, спровоцированный постмодернизмом, современная Россия

Среди множества претензий, которыми отмечены интенции современной цивилизации, есть и такая — быть креативной. Это несколько удивительно, поскольку креативный элемент как бы ненавязчиво и органично присутствует в «теле» всякой цивилизации. Цивилизация

как социум как раз тем и отличается от «традиционного» общества, что в первом «выгоды цивилизации» куплены ценой изменений и готовностью к изменениям, в то время как во втором — это в принципе табуировано и не допускается природой.

Вроде неоспоримо: «креатив» — это императивный девиз современного общества, это пароль на территорию Его Величества Постмодерна, это *Zeitgeist*, который пронизывает любую активность человека — от технического творчества до экспериментаторства в искусстве. Более того, это впечатление усиливается и от того, что и так слишком бросается в глаза — «креативность/инновационность» давно уже воспринимается не как свободное «вдохновение» со всеми его непредсказуемостью и нерегулярностью, а скорее подается обществу как некая необходимость, в терминах «дарвиновской этики»: твори или погибай! Можно поделить и еще одним небесполезным наблюдением. Известно, что тот или иной феномен становится сильным социальным фактором, если он обретает значение некой моды и закрепляется «индуцированным» общественным мнением. С креативностью именно это и произошло. То, что было исключительной ценностью узкого круга, стало сферой «массового» сознания, «моды» и некритического общественного мнения. О «креативе» сегодня не говорит только ленивый. В наши дни все хотят быть «креативными» и исповедуют такое же отношение к жизни. В этом смысле, возможно, последнюю точку в наблюдении случившегося с «творчеством» ставит сам язык: уже никто не говорит о «творчестве», предпочитают облегченно-популярный сленг — «креатив». После подобной сленговой фиксации, когда в ценностных ориентациях и установках происходят рискованные необратимости, возникает потребность хотя бы до некоторой степени в критической рефлексии по данному сюжету. Дело в том, что по сути дела мы ищем ответ на вопрос, почему сегодня «креативный энтузиазм» в своей стихийной и массовой безбрежности теряет контакты с традицией или, лучше скажем, с «классикой».

* * *

Чтобы продвинуться в понимании этой задачи, надо с уважением и осторожностью, соответствующими теме, предположить, что указанный «креативный энтузиазм» возникает не на голом месте, а, значит, всему этому есть свои причины и объяснения. В самом общем виде предлагаемое здесь объяснение особой оригинальностью, «креативностью» не отличается. “*Nihil novi sub sole*”. Ничто не ново под луною. Такие своего рода увлечения в делах человеческих случаются не первый

раз. Но все хорошо в своем роде, в меру, а главное — на своем месте. Иначе мы получаем нечто, подозрительно похожее на случай *злоупотребления* творчеством или даже его *неуместности*. Креативность — ценность вполне конкретная. В одном случае она столь же уместна и необходима, насколько она неуместна и двусмысленна — в другом. Уточним этот тезис *социологически*. Посмотрим на дело с позиций потребностей и императивов современного социума. И, прежде всего, зададимся вопросом: какие креативные вызовы стоят перед обществом времен Modernity?

Представление об обществе как *интегральной*, «парсоновской» системе, по-видимому, было бы сегодня большой эпистемологической роскошью. Речь чаще всего идет скорее об *асистемной* парадигме. Наиболее пронизательно к делу подошел, похоже, Д. Белл. В работе «Культурные противоречия капитализма»¹ эта мысль была выражена следующим образом: «Почти во всей социальной науке общество рассматривается как некая единая “система”, организованная вокруг некоторого одного главного принципа ...Я же полагаю, что гораздо лучше анализировать современное общество, рассматривая его как непростую совокупность трех различных областей: техно-экономический порядок, политика и культура. Эти три сферы управляются противоположными принципами: для экономики — эффективность, для политики — равенство, для культуры — самореализация (самоудовлетворение). В результате это несовпадение (дизъюнкция) создало напряжение и социальные конфликты за последние 150 лет»². Приглядимся к логике и функции креативности в современной «Креативной цивилизации», которая в теперешнем разрозненном, «дизъюнктивном» социуме предлагает *творчество* как деятельности непростые ожидания и искушения. Возможно, это тот случай, когда предположение о том, что масштабы востребованности и самый характер инноваций на экономическом, социальном и культурном поприщах принципиально различны — со всеми, как говорится, вытекающими последствиями.

* * *

Никто не станет спорить, что инновации в сфере *техно-экономической* носят практически императивный, долгоиграющий и, слава Богу, не всегда даже вредный характер. Какие бы техногенные катастрофы ни

¹ Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. N.Y., 1976.

² Ibid. P. XI–XII.

преследовали нас, говорить о том, что нашу цивилизацию ждет руссоистская перспектива, конечно не приходится. Закон «нужда — мать изобретений» не знает исключений. Курьезная книга итальянского ученого Р. Вакки «Наступающее средневековье»³ обещала Судный день современной цивилизации к 2000 г. Сложная технологическая инфраструктура современности, по его мнению, должна была рухнуть под собственной тяжестью и в результате коллапса неуправляемой сложности накануне Миллениума. Но именно к 2000 г. автору пришлось написать нечто вроде покаянного постскриптума в Интернете. Факт остается фактом: постиндустриальный мир экологичнее, эффективнее и щедрее своего предшественника. Даже в собственно экономической, точнее надо бы сказать, финансово-банковской сфере, потрясения последних лет только стимулируют экономику западного мира в направлении новых и зрелых коллективных решений. О чем все это говорит?

Не в последнюю очередь о том, что в области техно-экономического развития современного общества идет под флагом не просто инновационной политики, а самой что ни на есть решительной ставки на нововведения и постоянные преобразования. Слова футуриста В. Маяковского «Я хочу будущее сегодня» могли бы стать адекватным эпиграфом к программе этой «инновационной философии». Стратегический девиз всех стран, вовлекаемых в «глобальный рынок», — быть конкурентоспособными в производстве самых востребованных товаров и услуг. Если кратко, то так или примерно так обстоит дело там, где куется постиндустриальное будущее каждой страны, то есть в сфере техно-экономических институтов и организаций.

И тут мы подходим к самому ключевому пункту нашей «истории». Похоже, этот пафос перманентных инноваций и креатива оказался разительным и для других этажей современного социума. Современная цивилизация стала себя идентифицировать как тотально креативная. И это притом, что в сфере многих социально-политических и собственно культурных форм и параметров теперешняя цивилизация как будто бы себя во многом уже нашла и узнала вкус и даже славу «классических» и «зрелых» форматов.

Это, скорее всего, означает, что в *политике* и *культуре* инновационная динамика носит в отличие от технического и экономического развития другой, *нелинейный* характер.

³ *Vacca K. The Coming Dark Ages. N. Y., 1973.*

* * *

На очереди социально-политическая сфера. Кое-кто из великих считал, что есть вещи «несомненное принципов 1789 года». Если иметь в виду масштабность человеческого присутствия и деяния в мире, то спору нет: Венера Милосская несомненное многого из того, что сотворено человеком. Но если оставаться на почве политического творчества, то «принципы 1789 года» представляют собой изобретение «на все времена».

Конечно, найдутся умные головы, которые скажут: «О чем вы говорите? О демократии? Той самой, одно прикосновение которой к девственному и непорочному *Gemeinschaft*’у превращает последний в хаос, разврат, несправедливость, негарантированность, “юдоль скорби и плача” и что там еще?» «Вспомните, — скажут, — Россию 1990-х. А американский опыт насаждения демократии в теперешнем Афганистане, сегодняшнем Ираке?» Однако для тех, кто знает историю и современность демократических институтов, в приведенных свидетельствах нет ничего обескураживающего. На родине самой демократии, в Англии, дело начиналось, как известно, в самой brutальной и «неэтичной» форме. Кромвель казнил короля Карла I, провозгласил республику. Но республика ненадолго пережила лорда-протектора. «Демократические эксцессы» — хаос и беспорядки — не заставили себя ждать. Стюарты в лице Карла II вернулись в Англию, а тело героя «Славной английской революции» было извлечено из земли и подвергнуто казни через четвертование. Собственно Великая французская революция только началась в 1789 г., а закончилась установлением более или менее прочного конституционного и республиканского порядка лишь к началу III Республики в 1871 г. А до этого, уже в 1793–94 гг., страна пережила драму якобинского террора, а затем почти сто лет Франция все от тех же «эксцессов демократии» лечилась собственными средствами, включая диктатуру Наполеона I и бонапартистский режим его племянника Наполеона III. Начало демократии в США — не менее показательный пример. Только к президентству Теодора Рузвельта (1901–1909) окончилась разнузданная бандитско-олигархическая эпоха начальной демократии, получившая историческое название «позолоченного века». Именно ее подверг своей сатирической критике Марк Твен, а в наше время о ней рассказал М. Скорсезе в своем ошеломляющем фильме «Банды Нью-Йорка».

Как видим, изобретенная, а отчасти воспринятая из античного народоправия машина демократии требует времени для своей доводки

до «зрелых», «матричных» форм. И, похоже, для постиндустриальных стран время это не прошло даром. Надо сказать, что предчувствие того, что «демократия» — это изобретение «надолго», не покидало проницательные умы уже на старте этого политического креатива. Когда в Европе продолжал процветать монархический строй, А. де Токвиль в работе «Демократия в Америке»⁴ провозглашает начало «демократической эпохи», как бы сейчас сказали, в «глобальном масштабе». Убедительную статистику процесса, однако, мы получаем фактически только сейчас. Несмотря на «рецессию демократии» в последнее время — уменьшение *роста* (именно роста, а не числа стран, относимых к категории «свободных»), демократический тренд достаточно показателен. По результатам исследования Freedom House⁵, в 2009 г. 89 стран мира, на которые приходится почти половина населения мира, были признаны «свободными». 116 стран имеют демократическую выборную систему. Двадцать лет назад в эти категории попадало только 61 и 76 стран соответственно. Никогда прежде так много людей не жило в условиях демократии.

Чтобы закончить тему с демократией как политическим изобретением, подчеркнем только следующее. Сегодня страны, вступающие в «клуб демократии», делают это не через «первичную», а «вторичную социализацию». Все это означает, что вместе с демократическими институтами граждане буквально параллельно должны обретать и соответствующую политическую культуру, а власть — быть готовой к собственной смене. Это часто идет против «здорового смысла» и граждан, и власти, особенно если страна благоденствует на экспорте полезных ископаемых: 23 страны мира извлекают 60% своей экспортной выручки из нефти и газа, и ни одна из них не является настоящей демократией.

Как бы там ни было, в сфере политического жизнеустройства «креатив» фактически состоит в рецепции «демократической классики». В свете тех препятствий к этой «демократической классике» (как мы видим, не обязательно в форме «злой» воли режима) эта рецепция совсем не представляется таким уж нетворческим делом. Пытаться же изобретать собственный «демократический велосипед» означало бы не понимать социологических закономерностей, которые определяют характер «творчества» на разных уровнях современного социума.

⁴ Токвиль А. де. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992.

⁵ Freedom House: рейтинг свободы СМИ в странах мира 2009 года. URL: gtmarket.ru/news/state/2009/05/03/1987

Если в области политического устройства «классические» и зрелые формы найдены достаточно давно, то «инновационные» шаги в другом направлении от «классической» парадигмы могут принять и небезобидный характер. Свежий пример — изобретение «суверенной демократии» и прочих институциональных симулякров. Действительно, небезобидность подобных «креативных продуктов» сродни небезопасности пребывания в мире постмодернистских «симулякров», которые делают политическую жизнь и социальное мышление неадекватными настоящим испытаниям — тем испытаниям, которые «всегда рядом».

* * *

Не менее, если не более, коварна ситуация с «императивом креативности» в пространстве современной культуры. Перенос/замещение «креативного энтузиазма», который характеризовал научное и инженерно-техническое творчество уже со второй половины XIX столетия, на область культуры легко прослеживается в таких направлениях как футуризм, авангардизм, абстракционизм и проч. на рубеже XX в. Если Возрождение самоутверждалось через обращение к античным ценностям, а Просвещение, точнее плеяда гражданских деятелей, этим Просвещением подготовленных, опиралась на заемный язык древнеримской республики, то с конца XIX в. самоидентификация культуры и искусства шла в терминах, которые начинались с прилагательного «новый», префикса «нео» или более позднего «пост». Логика этого новаторства привела к тому, что подобная целеустремленность легко выродилась в принцип «новизны во что бы то ни стало». То, что, например, у С. Дягилева («Удиви меня!») было еще средством борьбы против устаревших условностей академизма и того реализма, который оказался в тупике натурализма и даже бытовизма; то, что у Дягилева было способом дать искусству импульс выразить стихию человеческой природы, не скованной все той же избыточной условностью людского порядка; все то, что у Дягилева обещало органично лечь в новый канон, — все это в дальнейшем с коммерческим успехом «инволюционировало» в имитацию творчества как «беспрецедентность во чтобы то ни стало», что легче всего достигается даже уже не через дягелевское «удивление», а через *аффектацию* и *шок*. Эти аффект и шок не имеют никакого отношения к аристотелевскому «удивлению» как началу познания в самом широком смысле, равно как и к категории «катарсис». «Шок и трепет» в модернистском искусстве ничего, кроме себя, не представляют. Они суть феномены

самоценности «неожиданного». И культурная модель творчества здесь — произвол и беспрецедентность.

Сделаем небольшое отступление от только что сказанного. Дело в том, что категории «произвол», «случайность», «хаотичность» не относятся к пасынкам и нелюбимым детищам в словаре по теории творчества. Ввиду принципиальной непрограммируемости настоящих креативных процессов случайность в генеалогии новых и жизнеспособных форм играет свою замечательную роль. «В тебе еще достаточно хаоса, чтобы родить пляшущую звезду»⁶. Так говорил не только Заратустра. Так говорит самая Жизнь на неистребимом языке Свободы, если ей (жизни) становится тесно в героически достигнутой системе Порядка. Говорят, что в науке и технике все легкие открытия уже сделаны. Сегодня каждое следующее открытие и новация требует невероятных инфраструктурных усилий, включая и финансовые. Это универсальная закономерность, именуемая иногда «законом уменьшающего эффекта». Но даже и здесь есть место подвигу и романтической неожиданности. Больше того, говорят, что организация творчества — это организация условий для счастливой случайности, творческого хаоса и продуктивного произвола. Понятно, что речь идет о научно-техническом творчестве, о техно-экономической сфере, где «инновационный императив» имеет силу естественного отбора. Вернемся к культуре — у нее другая природа, другая судьба, другая миссия...

Ситуацию в культуре последние десятилетия «курировал» постмодернизм. Модернистский принцип творчества как новизны «любой ценой» и новизны как «самоцели» постмодернизм заменил на такой критерий, как «различение», «отличительность», *le difference*. В каком-то смысле ставка на «различие» (по принципу «то, что предметы отличает друг от друга, важнее того, что между ними общего») не была по-настоящему большим и адекватным ответом на кризис, в котором оказался модернизм. Поэтому, кстати сказать, «постмодернизм» оказался неудачным названием и не в силу беспомощного «пост», а по указанной причине — к критике модернизма постмодернизм особого отношения не имеет. Самоутверждение «постструктуралистов» совершилось на другом поприще, на поприще решительного разрыва с эпохой европейской *классики* с ее системой универсальных и трансцендентальных категорий. Просвещение было объявлено родиной

⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М.: Интербук, 1990.

тотальных понятий, следование которым привело к практике тоталитаризма — тоталитаризма в мысли, в поступках, в социальных структурах⁷. Поэтому посмодернизм, скорее, следовало бы расшифровывать как философию и культуру «постидейной», «постдоктринальной», «постпроектной» эпохи.

Артикулирование «различия», «отличительного», «единичного», «локального» в постмодернизме вылилось в итоге в апофеоз темы «повседневности» как некоей конечной реальности. Если когда-то отец феноменологии Э. Гуссерль подобную реальность каждодневной жизни считал неким препятствием на пути «к самим вещам» — *Zurück zu den Sachen selbst* — той «естественной установкой», которая должна быть вынесена за скобки и преодолена с помощью знаменитой операции под названием «феноменологическая редукция»⁸, то сегодня пафос удовлетворения наличной, «повседневной» реальностью, пафос экзистенциального оппортунизма налицо. Все творчество, вся свобода, все проблемные места жизненного, социального пространства компенсируются подменой, симуляцией реального виртуальным. Почувствуйте, как говорится, разницу: «множество миров» у Дж. Бруно и «множество миров», построенных по моделям «анархической эпистемологии» П. Фейерабенда!

Одним словом, постмодернистский принцип для культуры оказался не столько «регулятивным» и «конструирующим» принципом в кантовском духе, сколько тем, что кибернетики еще в 1970-х гг. называли «декомпозицией», а мы сегодня добавим: «декомпозицией», за которой не последовала композиция. Я знаю только одну интеллектуальную попытку сформулировать программу постмодернистской культуры не как политику релятивизации всех ценностей и понятий, а, напротив, как программу, несущую в себе силу универсальных категорий и таких же универсальных условностей, как все это было найдено в истории человеческой культуры, включая и Позднее (Высокое) Средневековье. Это попытку сделал немецкий философ П. Козловски в работе «Культура постмодерна»⁹. Делая эту попытку, этот немецкий автор вынужден был без обиняков критиковать своих французских коллег, от которых с 1970-х гг. шла постмодернистская инициатива.

⁷ Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. М.—СПб: Медиум ; Ювента, 1997.

⁸ Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб.: Наука, 2001.

⁹ Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997.

Замечательно еще и то, что П. Козловски, понимая всю опасность постмодернистского релятивизма, при котором не существует иерархии ценностей и вещей, говорит об особой важности отдельных страниц человеческой истории, когда в культуре были найдены образцы универсального, общечеловеческого потенциала, которые не должны преодолевать «новым», потому что не все должно разминиваться на «новое». Deus conservat omnia. «У Бога сохраняется все» — но отдельными человеческими «креативами», сказали бы мы, Бог гордится особенно. Они «на все времена». В них запечатлена зрелость, а значит, суть вещи. И отношение к этим достижениям, этим парадигмам, этим изобретениям, этим оптимумам, по словам Вольтера, должно быть только одно — «Пользуйтесь, но не злоупотребляйте!» В наше время на эту тему — того, что не надо бояться достигнутого «однажды и навсегда» самим развитием вещей и зафиксированного в формате «классики» — мощно выступил наш соотечественник Мих. Лифшиц, который многое предчувствовал из репертуара надвигавшегося еще в 1960–1970-е гг. культурного кризиса, зревшего в недрах современного общества: «Формула “раз и навсегда” звучит слишком резко для нашего уха, но если читатель захочет подумать, то он найдет, что раз навсегда совершалось на свете множество вещей. Когда-то наш отдаленный предок стал на ноги и пошел. Куда он пошел, и что ему предстояло измерить своими шагами — это другой вопрос. Однако закон развития вовсе не требует от него, чтобы он снова стал на четвереньки или начал ходить на голове. Нет ничего постоянного в мире, но

То, что жизнью взято раз,
Не в силах рок отнять у нас.

И если нам удастся навсегда сохранить вертикальное положение тела, то диалектика в обиде не будет, и такое *постоянство достигнутого* (курсив мой. — А. Ш.) едва ли можно рассматривать как застой»¹⁰.

В случае же предпочтения «нового ради нового» наступает возмездие, наступает казус «Ренессанса-Возвращения».

Если эпоха «умышленно-нового» (модернизм) или виртуального-произвольного» (постмодернизм) представляет, по нашей классификации, некую «креативную девиантность», граничащую с самоисчерпаемостью (по характеристике Ю. Давыдова)¹¹, то небезынтересен

¹⁰ Лифшиц М. Чего не надо бояться // Коммунист. 1977. № 2.

¹¹ Давыдов Ю. Патологичность «состояния постмодерна» // Социологические исследования. 2001. № 11.

вопрос, а не стоим ли мы на дороге к «новому Ренессансу», «новой классике»? Автор этих строк не считает подобный вопрос риторическим, искусственным, сугубо литературным. Более того, здесь уместно сказать несколько слов об этой «обратной перспективе», но пока давайте убедимся, насколько позволяют возможности автора, что в сегодняшней ситуации культуры постмодерна дело идет именно в этом направлении «легитимной девиантности», после чего с неизбежностью начинают работать механизмы расплаты, который Ф. Ницше на языке своей звериной интуиции назвал «вечным возвращением»¹². В чем же состоит эта «легитимная девиантность» культуры позднего капитализма — именуемая то «скорбной легкостью бытия», то «гламурной современностью», то «антропологической катастрофой», то «эрой нетрагической пустоты» и проч. и проч.? Имя этим роскошным девианностям — легион.

Необходимо разобраться, к чему приводит кризис «инновационного энтузиазма», перенесенного оттуда, где он уместен и необходим (наука, техника, экономика и область «гражданских служб» в социальном государстве), в область, где, как в надежном депозитарии, должны храниться вечные ценности, такой же значимости парадигмы и найденные человечеством ответы на экзистенциальные, гамлетовские вопросы.

Современная культура выпустила из своих рук слишком много, чтобы называться «культурой» от латинского слова *cultura*, что всегда означало уход (за чем-либо), заботу (о чем-то). О какой бы культуре мы сегодня ни говорили — массовой или элитарной (артхаусной) — и та и другая за редким исключением пребывают в логике рынка. Хорошо продается только то, что востребовано, а востребовано то, что долго было табуировано культурой. Значит, такая культура должна пасть! «Карфаген должен быть разрушен!» В этом желании представлен не только циничный и расчетливый интерес «культурной» мафии от шоу бизнеса. Если бы только это, то не было бы никакой драмы. Рынок есть рынок. Настоящая драма — на полюсе массового потребителя. «Пипл хавает» непотребное, то, чего раньше стеснялись. Сегодня *puudenta* — самая продаваемая, потому что покупаемая и потребляемая тема. Растущая коммерциализация массового искусства означает *decline* не только высокой, гражданской, но и *народной* культуры, и это понижение уровня протекает в русле того тренда, который получил

¹² Ницше Ф. Указ. соч.

название «децивилизационной динамики»¹³. Бесперебойное «культурное» потребление сексуальной (как вариант: околосексуальной) тематики — симптоматичный феномен этого снижения.

Коммерциализация коснулась в полной мере и проблемного искусства артхауса, отмеченного претензиями на интеллектуализм и эстетизм. Здесь перспектива обладания «символическим капиталом» сегодня искушает участников не меньше чем обладание денежным капиталом. В этой связи можно сказать, что появился сорт авторов, которых можно назвать «гуру от культуры», «культурными антрепренерами», «культовыми фигурами» и т.д. Их «инновационизм» чаще всего сориентирован на работу с «параллельными мирами», кибер-фэнтези, психосоматическими аномалиями и самое небезопасное — «играми со смертью»¹⁴. По какой части идентифицировать этот «артхаусный» тип культурного сознания и «творчества»? То, что «массовая культура» вписана в конвейер «общества потребления»¹⁵ (так называется один из новейших американских бестселлеров на эту тему), общества ранее табуированной, а сегодня «веселой» gay-тематики «ниже пояса», общества искусственных, гламурных потребностей¹⁶ — все это уже не составляет открытия ни для кого. Все это устраивает всех участников — и «производителей», и «потребителей». Здесь круг, как говорится, замкнулся. По аналогии с гегелевским «концом истории» в пору говорит и о конце эпохи «несчастливого сознания» и соответственно о начале эпохи «сознания счастливого», не знающего «экзистенциальной драмы» в обществе «идейного консьюмеризма».

А что же «артхаус», кичащийся своим элитарным «креативом» и презрением к «массовому обществу»? Безусловно, его культовое экспериментаторство не имеет того социологического успеха, каким отмечено сегодня «массовое искусство». Но именно это обстоятельство как раз и эксплуатируется авторами и потребителями этого «жанра». Принцип формирования многих «культовых/культурных» групп сегодня известен: они должны не столько выражать что-то, сколько отличаться (принцип «различения» в действии) — в данном случае от

¹³ См., напр., *Мотрошилова Н.* Цивилизация и варварство в современную эпоху. М., 2007.

¹⁴ *Давыдов Ю.* Указ. соч.

¹⁵ *Graaf J., Wann D., Naylor T.H.* Affluenza: The All-Consuming Epidemic. San-Francisco: Berrett-Kochlers, Inc., 2001.

¹⁶ См., напр., *Гэлбрайт Дж.* Экономика невинного обмана. Правда нашего времени. М.: Европа, 2009.

«массового искусства». Когда, например, в кинематографии закончилась эпоха последних «классиков» (Феллини, Бергман, Тарковский и др.) началось время авторов прихотливой «загадочности», хичкоковского «саспенса», претенциозных безделушек, шекочущих нервы, а то и просто демонстрирующих запретные авторские вожделения (Д. Линч — «Малхолланд драйв», Гас ван Сент — «Психо», Т. Бартон — «Суинни Тодд, маньяк-парикмахер», Ф. Озон — «Время прощания», «Криминальные любовники», «Верись, не верись» и проч.). Одним словом, «изобретательство», «творчество» и «инновационный энтузиазм» на этом уровне культурного профессионализма в полном соответствии с «постмодернистской парадигмой» абсолютно не имеют никакого отношения к аристотелевскому «мимезису», равно как и вся эта «высококультурная новизна» и отношения к постоянному «открытию» и «переоткрытию мира», не имеют отношения к возвышенному восхищению этим миром, вовлеченности в человеческий прахис, пребыванию жизни в окрестностях «классики» как общечеловеческих форм цивилизованности и культурности. Отсюда и понятна постоянная история — там, где Contemporary Art принимается за переинтерпретацию классики, дело кончается чаще всего конфузом. С одной стороны, очевидны роскошные произвольности и техническая неуместность постмодернистского дискурса в этом случае, а с другой — классика просто «не лезет» в язык этого дискурса: язык классики самодостаточен и сам по себе актуален.

Современное искусствоведение и не в последнюю очередь — гуманитарное образование в некотором замешательстве: неужели «современность» не оставит после себя «классики»? Но решает этот вопрос линейно, отвечая: должна оставить, оставляет. И ищутся «классики», достойные сегодняшних хрестоматий. «Классическое», однако, откладывается в «золотой фонд» культуры не с помощью кандидовского оптимизма «все к лучшему в этом из лучших миров». В эволюции человеческой цивилизации бывают и перерывы («эпистемологические разрывы», как сказали бы сами постмодернисты) и даже, как уже упоминалось, инволюции и децивилизации. Что-то надо пережить, пресытившись кризисом, — «нами управляют кризисы», как гласит одна из фундаментальных социологических теорий, — с чем-то надо бороться, как всякое здоровое общество борется с социальной «девиантностью» и «патологией» (ср. усилия американского общества по борьбе с расовой нетерпимостью 1960–1970-х гг. или компанию по денацификации в ФРГ сразу после Второй мировой войны).

* * *

И в заключение возникает вопрос: а как, собственно, корреспондируется постмодернистская культура (культура постмодерна) и то состояние современного социума, которое можно на собственный авторский риск назвать «торжеством повседневности», «торжеством экзистенциального попустительства», «торжеством оппортунизма и ситуационной этики»? Думать, что культура и культурное творчество есть прибежище досуга и развлекательства, entertainment'a и что этими невинными радостями дело и кончается, — думать так значит демонстрировать род социологического невежества. Дело в том, что духовное и даже окоلودуховное реифицируется. Всякое потребление есть «производственное потребление», то есть в нашем случае сначала имеет место «производство субъекта», а затем производство социального, в котором этот субъект участвует. «Как корабль назовете, так *она* и поплывет!» Вот, собственно, и все.

На всякий случай повторим как саморезюме постмодернистского «состояния» общества: творчество/искусство как произвол не только прекрасно коммерциализуется, то есть приносит доход на потворстве всякой «децивилизации» в человеке, оно участвует в онтологизации такой социальности, которая в «культуре» ищет и переживает не «момент истины», а entertainment, развлечение, приятную зависимость от узнаваемой повседневности.

Для тех, кто не хотел бы удовлетвориться таким резюме, можно порекомендовать другую редакцию. В самом деле, есть ощущение, что мы на пороге не супероткрытого общества «культурной вседозволенности» (другой вариант: «культурной всевозможности»). Совсем наоборот. Мы скорее на пороге «нового закрытого общества» — эгоистического, ограниченного и самодовольного общества, «закрытого» реальным вызовам, идущим изнутри самого этого постмодернистского социума (сказал же Ю. Хабермас, что «модерн — это незаконченный проект»¹⁷), а также вызовам, идущим с «периферии», со стороны «внешнего пролетариата», как сказал бы А. Тойнби¹⁸. (Похоже на правду: безопасный и «нормальный» сценарий «миросистемного порядка» и «глобализации», предполагает именно *системный*, не *фрагментарный* и при этом

¹⁷ Речь по случаю вручения премии имени Адорно, учрежденной городом Франкфурт-на-Майне за 1980 г. // *Wege aus der Moderne: Schliisseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von W. Welsch. Weinheim, 1988.

¹⁸ *Тойнби А. Дж.* Постигание истории: Сборник / сост. А.П. Огурцов. М.: Прогресс, 1991.

достаточно *синхронный* путь формирования современной мировой цивилизации.)

Этой деструктивной креативности «нового закрытого общества», закрывшегося в упоении «повседневностью», ушедшего в бесконечные «игры разума» и «игры тела», свободные от экзистенциальных напряжения и нравственных дилемм — всему этому противостоит опыт культурной классики, находившей в каждую из своих эпох «бури и натиска» бескомпромиссный, целостный и неумышленный образ современной реальности, находившей, иными словами, язык реализма.

К сказанному добавим только, что именно классика Нового времени дала нам меру принципа «конвенциональности», лучше всего передаваемого кантовской формулой *Als ob*¹⁹ — того принципа «конвенциональности», границы которого в категориях «виртуальности» постмодернистское мышление перешло со всей размашистостью своего «креативного энтузиазма». Философия «нового конвенционализма», «конвенциональной онтологии», в которой бы не были утрачены объективизм и реализм у Гегеля, с одной стороны, и конструирующий активизм субъекта у Канта — с другой, думается, была бы достаточно точным названием для выхода из постмодернистской ловушки, чем «дурная бесконечность» *post'ов* — в частности «постпостмодернизм».

¹⁹ Кант И. Критика чистого разума. М. : Мысль, 1994.