

Революционаризм в науке, искусстве, философии и политике. Оценочные суждения

Рубцов А.В., Институт философии РАН
rubcov@inbox.ru

Аннотация: В статье сопоставляются графики движения в истории, характерные для философии, искусства, науки, техники и политики. Анализируется специфика отношения к новому в этих формах сознания и деятельности, а также производное от этого отношение к революциям и революционаризму. Критически оцениваются расхожие представления об априорной ценности новаторства и революционности в познании и художественном творчестве. Исследуются характерные проявления нарциссизма в революциях и идеологиях, а также в новейшей политике. Революционаризм Высокого Модерна, в том числе новаторский радикализм русского авангарда связывается с установками всего Нового времени. Постмодерн рассматривается как реакция на универсалистские претензии политического тоталитаризма и тотальной проектности в архитектуре. Анализируется атомарный нарциссический ответ постмодерна на концентрированный нарциссизм тоталитарного свойства.

Ключевые слова: революция, Модерн, Постмодерн, постсовременность, постмодернизм, нарциссизм, культура, прогресс, искусство, художник, музыкант, титанизм, трикстер

1. Отношение к революциям в истории само исторично – меняется во времени, порой кардинально. Как правило, тон здесь задаётся политическим и идеологическим контекстом. Социум, мифом-основанием которого является конкретное революционное событие, автоматически идеализирует революции как таковые, будь то прорывы в научном и философском познании, технике, художественном творчестве и в собственно политике. Революционер как тип личности становится универсальным героем, противопоставленным обывателю, тем более консерватору и рутинеру. Если революционаризм оказывается хроническим, это увлечение может длиться долго, вплоть до скончания генетически революционного режима. В своё время не без помощи СССР таких режимов в мире возникло множество, несколько экземпляров осталось и после крушения идейно-политической империи соцлагеря и мирового освободительного движения.

Революция может быть мифом-основанием не только политического режима, но и целой эпохи. В этом случае веками героизируется новое и будущее, сама идея прогресса. Новое время как эпоха революций само приходит как революция Ренессанса, преодолевающая якобы темное прошлое Средневековья и открывающая новые светлые горизонты, причём «навсегда». В истории этот период культа

восходящего вектора называется Модерн, а в самой «производящей» культуре – модернизм, коих тоже множество.

С тех пор как нарциссизм объявили душевным состоянием XXI в. и постмодерна, эта схема сознания и бессознательного все более отчетливо просматривается и в большой ретроспективе культуры и политики, в особенности во всем, что касается революционных идей, движений и деяний. Но тем самым возникает подозрение, что в Модерне просто просмотрели нарциссизм ничуть не меньший, чем в постмодерне, хотя и другой.

Всякая революция нарциссична по определению. Её вожди так же озабочены собственным отражением в зеркале истории, как и воодушевленные (а не только соблазненные обещаниями) массы. Отсюда постановочность и театральность, обилие идеологического декора, легенды грандиозности и иллюзии всемогущества. Всякая подлинная революционность не просто фанатична, но именно поглощена собой, не воспринимает ничего вокруг, кроме себя и своих непомерно выдающихся идей, не выносит покушений на свои идеалы и на собственную идеальность. Уже поэтому она так убийственно жестока по отношению к врагам, даже не слишком опасным «физически»; по большому счету – ко всем недостаточно восторженным и подозрительно вяло ликующим. Типичная симптоматика «нарциссического гнева» и «нарциссической ярости», в более общем виде – столь характерного и не раз описанного «нарциссического садизма».

Явные составляющие нарциссической ориентации присутствуют в самой идеологии гуманистического титанизма Возрождения и в том числе в его всепроникающей революционности. Это архетип и почти диагноз. Так, древнегреческие и древнеримские одежды возрожденческой архитектуры в этом плане мало отличаются от античных аксессуаров и ритуалов французской революции, так язвительно описанных Марксом в «18 брюмера Луи Бонапарта». Далее мы подробнее опишем это нелегкое помешательство на декоративной грандиозности, почти в равной мере характерное для революции и контрреволюции (ср. название доклада Татьяны Горячевой «Между "Клятвой Горациев" и "Коронацией Наполеона"»). Однако за всем этим важно видеть и тень более общей революции и революционности, идущей от Возрождения. Именно тогда человека был поставлен в центр мироздания и уже это сделало его макроисторическим нарциссом, влюблённым в собственное ненаказуемое всемогущество.

Эта склонность к экспансии самообожания не отрицает присутствия в культуре самого Модерна сдерживающей – консервативной и антиреволюционаристской составляющей. Однако если смотреть на систему культуры и социум «издалека» и в самом общем виде, эти ограничители кажутся более свойственными социально-политическому самосознанию. Социальные революции своими кровавыми прецедентами пугают обилием откровенно лишних жертв и в этом для целого ряда заслуженных направлений общественно-политической мысли становятся отрезвляющим уроком, если не пугалом. Что же касается всякого рода творчества (не только «исторического творчества масс»), то в науке, искусстве и философии бытовая, поверхностная «идеологии времени» по-прежнему полагает новое и прогресс чем-то априорно ценным, вплоть до культа откровений подчёркнуто революционного

характера. Эти революции считаются бескровными и сугубо созидательными, а потому так льстят обывательской влюбленности в идею всякого рода интеллектуальных, духовных и творческих прорывов. Это штамп, и он весьма распространён.

В профессиональном искусствознании и бытовом восприятии искусства такие критерии особенно соблазнительны, поскольку позволяют быть уверенным ценителям нового, ничего не смысля в качестве.

2. Характерный тип отношения к новому запечатлевается в самом этосе взаимоотношений между предыдущим и последующим, в особой форме исторических хроник – в графиках, описывающих процесс развития и «модели прогресса». История хронического обновления уже по «очертаниям» процесса, по его размерности, характеру длительностей и ритмике выглядит иначе, чем история традиции, стабильности в отсутствие «стрелы времени». Если на слух, то это разная «музыка».

Но здесь обнаруживаются и принципиальные, типологические различия в специализированных формах сознания и деятельности. Если присутствие прогресса в науке и технике в рамках мировоззрения Модерна более или менее понятно и очевидно, то уже в искусстве говорить о «развитии», а тем более о «прогессе» крайне сложно. Это особенно видно в исторически выстроенных иерархиях произведений и имён: либо новое «поднимается на плечи» предшествующего, вбирая его в себя как частный случай (как например, в модели «принципа соответствия» из истории науки), либо все остаются в примерно одном оценочном горизонте, как это имеет место в истории искусства, по крайней мере выше линии отсечения шедевров и гениев. Все, что в науке и технике выпадает из времени реального, живого прогресса и музеефицируется, само автоматически становится «искусством», произведением «техне». Классическая механика давно не воспринимается как конечное знание о физическом мире, но она вполне работает в соразмерных ей областях техники и остаётся в «музее науки» одним из её гениальных произведений-экспонатов. В этом, но только в этом смысле история «искусства науки» до недавнего времени могла игнорировать поступательный вектор прогресса – подобно тому, как это фиксируется в истории сосуществования художественных шедевров.

Философия особым образом синтезирует эти модели сосуществования и «прогресса» – научного и художественного. В ней есть одновременно и элементы кумулятивного накопления, вбирания и развития, но и дискретная самодостаточность концепций, не поддающихся сопоставлению в терминах «выше – ниже». Чтобы увидеть эту специфику, достаточно сопоставить место произведений и авторов античной философии в современном философском сознании с тем, как в современную же художественную иерархию встроены античные архитектура и скульптура, а в релятивистскую физику – начальный физикализм античности. В этом сопоставлении хватит двух критериев – вечной «ценности» и преходящей «наивности».

Сочетание в динамике философской мысли одновременно и роста (приращения), и самодостаточной равноценности отдельных «изделий» связано с определенным отношением к внешнему целеполаганию. В науке и технике цель существует вовне и предполагает лишь асимптотическое приближение к умозрительному идеалу познания (наука) и пользы (техника). В искусстве цель всегда локализована в себе

(«целесообразность без цели» и «закономерность без закона» в эстетике Канта) и лишь поэтому искусство-нарцисс допускает реально достижимое абсолютное и вечное совершенство. Философский текст есть одновременно и самоценная, в некотором смысле «художественная» литература, и отчасти уподобляющееся науке высказывание о мире, о «реальности» (в том числе, если данность такой реальности отвергается). Это качество сохраняется даже в философии постмодерна, даже в противопоставлении эстетского самовыражения постмодернизма и постсовременного неопрагматизма. В этом смысле философия нарциссична, даже там, где она «полезна». Таким образом, в чистом виде все эти сопоставительные схемы сами историчны и справедливы только в рамках «очевидностей» мировоззрения Модерна. В постсовременности представления о векторно-кумулятивном характере исторического процесса и научного познания размываются почти так же, как и представления о фундаментальной дискретности шедевров и гениев в искусстве (ср., например, «принцип дополнительности» в науке и «серийное искусство» в художественном творчестве). В известном смысле здесь можно говорить о наблюдаемой в последнее время «конвергенции моделей прогресса». Сейчас наука куда более сдержанно относится к своим претензиям на кумулятивное восхождение к истине, тогда как искусство в меньшей степени претендует на вневременную самодостаточность каждого из шедевров, все чаще сопровождая отдельные или серийные изделия концепциями их встраивания в исторические процессы. Украшение себя разнообразными регалиями революционности начиная с периода Высокого Модерна становится не только новой, но и почти универсальной традицией.

Тем не менее, искусство, и сохраняясь в живой культуре в своей «классической» фазе (посещаемый музей, арт-рынок), и осваивая принципиально иные формы своего бытования, все ещё сохраняет эту свою базовую функцию – производства моделей идеальных, совершенных продуктов человеческой деятельности – того, что не достижимо более нигде, кроме этого царства чистой и неангажированной, свободной формы. Искусство выступает как универсальный и абсолютный компенсатор столь же универсального несовершенства всего остального. Поэтому авангард, освобождая форму от функций визуальной презентации, морализаторства и дидактики «литературного» контента, так ясно выражает именно эту функцию художественного творчества – фиксацию чистого качества формы. Этот абсолют может быть холодным или страстным, но он всегда абсолют.

В этом плане авангард ещё и учит иначе смотреть классику. Определенным образом настроив оптику зрения, можно и в фигуративной живописи «не заметить» фигуративности, а увидеть лишь чистую, абстрагированную «метафизику» формы. Точно также можно – и нужно! – понимать классическую архитектуру, умея не замечать в ней типовые «изобразительные» элементы, ордер и декор, но видеть лишь класс пространственной композиции, чистоту пропорций вещи, очищенной до абстрактной и чисто формальной эстетики авангарда или *modern movement*.

3. Кажется, что эти представления автоматически дифференцируют отношение к революциям и революционаризму в различных формах сознания и деятельности, хотя и здесь все очень неоднозначно. Если промышленная революция или революция в

технической сфере является моментом безусловного торжества нового, то уже в науке все сложнее. В стандартном обывательском представлении революции в науке совершаются гениями, отмеченными прежде всего способностью генерировать принципиально новое. Однако изнутри самой науки часто виднее, что она внутренне сопротивляется новому – яростно и упорно. Ученые кажутся адептами радикальных инноваций, фанатами ниспровержений и открытий, но и это скорее в экспериментальной, креативной и в этом смысле вспомогательной составляющей. Даже установка теоретика на «придумывание» новой теории принципиально ограничена фундаментальным научным консерватизмом – стремлением изменить в существующей картине мира и системе знания как можно меньше. В этой логике максимального самоограничения всякое новое и революционное в науке не самоценно, а скорее вынуждено – вводится, только когда иначе уже нельзя. Не в самоценном новаторстве, но в бережном встраивании в максимально сохраняемое тело теоретического знания как раз и заключается особое изящество нового концептуального произведения. Как только концепция вносит хотя бы чуть больше своего и нового, чем это необходимо науке по жизненным показаниям, она резко обесценивается, если не вовсе дезавуируется. В политике и политической теории понятие «консервативная революция» имеет несколько иной смысл, но слова подходящие.

В этом смысле учёный по самому своему призванию – отъявленный антинарцисс, «нарцисс с минусом». Это нечто даже большее, чем «ноль нарциссизма» (что само по себе представляет исследовательскую и теоретическую проблему). Дело не в психологической, тем более не в патопсихологической, но именно в методологической и методической установке. Можно сколь угодно много понимать о себе в жизни, но в научной работе приходится очень не любить себя и все, что ты производишь, ориентироваться на максимальное принижение сделанного в отношении уже существующего. Лишнее новаторство ради самолюбования – в науке такой же смертный грех, как фальсификация, фабрикация и плагиат.

Кажется, что в этом плане искусство в корне отличается от науки, однако нечто подобное неожиданно обнаруживается и в консервативной логике художественного творчества. В системе бытовых, поверхностных представлений художник это прежде всего свободный творец, бунтарь и новатор, создатель того, чего до него не было. Часто считают, что здесь ценится, прежде всего, индивидуальный вклад, лучше революционный. Но возможна и прямо противоположная точка зрения, согласно которой в искусстве, в отличие от науки, высшие достижения обнаруживаются не в моменты революций и «начал», а скорее на закате больших эпох. Книга Альберта Швейцера о Бахе начинается с рассуждения о «субъективных» и «объективных» художниках. «Субъективные» художники производят революции и создают принципиально новые языковые, выразительные системы; таков, по мнению Швейцера Вагнер. Ему он противопоставляет Баха, достигающего вершин в существующей системе плана выражения, и в этом смысле сравнивает «величайшего композитора» с

«величайшим философом», Кантом, также скорее увенчавшим эпоху, чем совершившим революцию формы¹.

Ранее мы говорили о сомнительности сопоставления в категориях «выше – ниже» в искусстве определённого уровня исторической фиксации, однако Швейцер здесь не случайно пользуется эпитетом «величайший». В очень большой истории искусства категория классики оказывается выше регалий новаторов.

4. В развитии этой линии крайне интересны моменты рассинхронизации входа в «эпоху революций» и всего большого Модерна с множеством более локальных модернов и модернизмов, порождённых в этот период, иначе называемый Новым временем. Особенно важна здесь финальная стадия Модерна. В ней вырисовывается отдельная история – исчерпание позитивного потенциала революционаризма в максималистском контексте Высокого Модерна. Именно этот кризис «достижения цели» породил выход в постсовременность (postmodernity), постмодерн (postmodern) и постмодернизм (postmodernism). Однако в более общем контексте взаимоотношения Модерна и постмодерна отдельный интерес представляет связь культа нового как самодостаточной ценности Нового времени с особым рода нарциссическим самоощущением и мировосприятием, по инерции считающимся принадлежностью не только революций века тотального новаторства, но и радикально внеисторического, антиреволюционного постмодерна. Как отмечалось выше, нарциссизм уже объявлен одним из главных свойств «духа» постмодерна, едва ли не его «нервом». Но не очень понятно, как это сочетается с мировоззренческим нарциссизмом Нового времени, восходящим ещё к мегаломании гуманистического титанизма Возрождения? При этом надо сразу оговориться, что нарциссизм в данном контексте рассматривается не в узком ракурсе клинической психологии, но как явление в том числе социальное, политическое и макрокультурное. Если принять, что в каждом человеке есть неустранимое «нарциссическое ядро» (Фромм), то подобные проявления логично исследовать в таких «субъектах», как эпохи и стили, конкретные творческие школы и целые направления.

Любая революция нарциссична уже потому, что она заряжена идеологией, а для всякой идеологии та или иная форма нарциссизма есть атрибут. Выше уже

¹ «Есть субъективные и объективные художники. Искусство первых, определяемое личностью творца, почти не зависит от современной эпохи. Они сами создают себе закон, идут наперекор своему времени, творят новые формы для выражения своих мыслей. Таков Рихард Вагнер. Бах должен быть причислен к художникам объективного плана, они целиком принадлежат своему времени, пользуются художественными формами и мыслями, которые предлагает им эпоха, не подвергают критике современные им художественные средства выразительности и не чувствуют никакой внутренней потребности к тому, чтобы пролагать новые пути [...] Искусство объективного художника не безлично, но сверхлично. Как будто у него одно стремление: заново переработать и с неподражаемым совершенством передать все, что находится перед ним. Не он живет, но дух времени живет в нем. Все художественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и современных ему поколений, сосредоточились в нем и творят через него.

В этом отношении величайшего немецкого музыканта можно сравнить только с величайшим немецким философом. И творение Канта не имеет личного характера. Он — только интеллект, который последовательно развивает философские идеи и разрешает проблемы современности. При этом он, не смущаясь, остается в пределах существующей искусственно-схоластической терминологии, подобно тому как Бах, не задумываясь, усваивает те музыкальные формы, которые установились в его время» (Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах / М., 2011. С. 5).

подчеркивалось: всякая правильная революция не вполне нормально влюблена в себя, измучена представлениями о собственной грандиозности и всемогущественности, относится к другим как к материалу, не достойному никакой эмпатии, испытывает острый дефицит рефлексии и самокритики и реагирует острыми приступами нарциссической ярости на любые покушения на свои идеалы и собственную идеальность. В этом смысле революции, как правило, неплохо вписываются в стандартную симптоматику НРЛ, нарциссического расстройства личности. Вопрос лишь в степени и качестве этого свойства: нарциссизм бывает «нормальный инфантильный», «нормальный взрослый» и патологический. Или так: нормальный, клинический, злокачественный. Плюс принципиальное различие между нарциссизмом конструктивным и деструктивным, что особенно важно в анализе творчества.

Здесь необходимы специальные усилия, чтобы не поддаваться искушению превратить идею нарцисса в универсальный объяснительный принцип и походя раздаваемый диагноз. Культ нового не является нарциссическим, пока он не становится самопоглощающим. Но изобретая новое ради нового, особо творческий нарцисс в глубинах подсознания «думает» не только, а чаще даже не столько об этом новом, сколько о себе неподражаемо креативном, о своём месте в живом современном окружении и в истории. Даже в беспредметности нарцисс пишет в том числе – или даже прежде всего! – портрет себя. Одновременно он пишет пейзаж современности и истории, в котором он располагается подчёркнуто красиво и удобно. Остальные на этом «полотне» тоже могут присутствовать, но как фон и детали натюрморта. Поэтому представители особой породы нарциссов-новаторов так часто не видят в своих грандиозных изобретениях банального повторения того, что уже было – и в совсем ином качестве. Типичная судьба сильно творческого нарцисса – графомания и плагиат. Как было написано в одном поэтическом произведении, «они так любят почерк свой!».

Этот эффект нарциссической графомании и плагиата может парадоксальным образом преломляться в политической эстетике – хотя бы и в форме эффектных, внешне «корректных» заимствований. Известный злопыхатель Маркс в уже упоминавшемся «18 брюмера Луи Бонапарта» описал нечто подобное в форме язвительного диагноза: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых. И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыграть новую сцену всемирной истории. Так, Лютер переодевался апостолом Павлом, революция 1789 – 1814 гг. драпировалась поочередно то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи, а революция 1848 г. не нашла ничего лучшего, как пародировать то 1789 год, то революционные традиции 1793 – 1795 годов»². Можно представить себе, что написал бы этот классик, и ранее не стеснявшийся высказываться о России, по поводу наших новых духовных скреп и

² Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2. Т.8. С. 115. - <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/18br/18br-01.html>. - Дата обращения 03.12.2017.

традиционных ценностей с помпезно имперскими, декоративно монархистскими отклонениями.

В профессиональной психопатологии в аналогичных случаях принято уделять особое внимание тому, что называется дифференциальной диагностикой. С одной стороны, в подобных ситуациях, как и во всяком переодевании, ясно видны «зеркало» и увлечённость собственным отражением, мания грандиозности, бессовестно превосходящей реальный масштаб нарцисса. Но с другой стороны, в этом переодевании видна и вполне понятная политическая, почти утилитарная функция. «При рассмотрении этих всемирно-исторических заклинаний мертвых, – пишет далее Маркс, – тотчас же бросается в глаза резкое различие между ними. Камилль Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон, как герои, так и партии и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени – освобождение от оков и установление современного буржуазного общества [...] Но как только новая общественная формация сложилась, исчезли допотопные гиганты и с ними вся воскресшая из мертвых римская старина – все эти Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам Цезарь. Трезво-практическое буржуазное общество нашло себе истинных истолкователей и глашатаев [...] его настоящие полководцы сидели за конторскими столами, его политическим главой был жирноголовый Людовик XVIII. Всецело поглощенное созиданием богатства и мирной конкурентной борьбой, оно уже не вспоминало, что его колыбель охраняли древнеримские призраки. Однако как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы [...] удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии. Так, одним столетием раньше, на другой ступени развития, Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета. Когда же действительная цель была достигнута, [...] Локк вытеснил пророка Аввакума»³.

Мифологический юноша умер от голода – здесь же, в вышеописанных революциях сформировался социум вполне жизнеспособный и даже упитанный. Будто политический Нарцисс поиграл с собственным величественно оформленным отражением – а потом резко отвернулся от него и с легкой душой отправился заниматься реальным практическим делом. С этой точки зрения и современный политический нарциссизм бывает двух родов: временный и хронический. Первый бывает ярким, но преходящим; второй – более или менее бледным, но тягучим и уже этим злокачественным.

«Не слишком ли мы спешим называть обычных гадов нарциссами?» – так американская журналистка Сабра Эмбери озаглавила своё интервью с Кристиной Домбек, автором очень своевременной книги «The selfishness of others. An Essay on the Fear of Narcissism»⁴. Эту формулу вполне можно использовать как более общее

³ Там же.

⁴ См.: <https://www.goodreads.com/book/show/26114379-the-selfishness-of-others>. Дата обращения 03.12.2017.

предостережение, в том числе против торопливой диагностики и даже против широко известной болезни чрезмерного увлечения психологизмом в чем бы то ни было.

Часто это вообще не вопрос диагноза, даже когда человек периодически переодевается в костюмы пилота, аквалангиста, всадника, хоккеиста или горнолыжника и во всем этом великолепии является восхищенной публике посредством центральных СМИ. Гораздо более весомые основания обнаруживаются при рассмотрении нарциссических отклонений коммунальных либо бессубъектных структур сознания, институтов и политических схем, целых идеологий и режимов. Или, например, расстройств «культурной политики». Увлечение властей монументально-декоративными идолами князей, царей и императоров вызывает в памяти ещё одну острую сентенцию Маркса: «Нация чувствует себя так же, как тот рехнувшийся англичанин в Бедламе, который мнил себя современником древних фараонов»⁵.

Отдельная тема – острые нарциссические проявления во внешней политике, фиксированной на собственном отражении и имитации грандиозности, политической и дипломатической всемогущественности. Этот ненормально экспрессивный, явно засмотревшийся на себя глобализм оказывается чреват разрывом контактов, уходом от реальности с весьма разрушительными последствиями для «физического» существования страны и нации. Плюс беззаветная любовь Эхо-пропаганды, честно повторяющей свышесказанное. Все это также густо замешано на всемирно-историческом революционаризме, исповедующем идеологию краха существующего миропорядка и активно работающем на руинирование сложившейся архитектуры межстрановых отношений. Диагностическая особенность этого мироощущения и способа действий заключается прежде всего в ориентации на виртуальное отражение при полном отсутствии каких-либо реальных практических выгод, в том числе ресурсных и моральных или связанных с отношениями. Одновременно это работа на истощение, живо напоминающая о глубинной связи нарциссизма с влечением к смерти.

5. На фоне этой самовлюбленной грандиозности в политике резким контрастом смотрится революционный глобализм в искусстве радикального новаторства. Сразу приходят на ум известные формулы такого рода максималистской экспансии. Чтобы не ходить далеко, можно начать с относительно свежего высказывания дизайнера Gucci Томаса Форда: «Была бы моя воля, я бы весь мир одел в черный цвет». Стилиста не смущает, что до него это не только сказала, но и «сделала» Коко Шанель: «Я весь мир одела в траур». Еще ранее нечто подобное декларировал другой Форд – Генри: «Автомобиль может быть любого цвета, при условии, что он чёрный». (Иногда пишут, что он допускал также «или белый», но я бы с этим поспорил).

Понятно, что «весь мир» здесь метафора, но говорящая о гораздо большем, чем принято думать. Замах на «весь мир» в данном случае не сугубо личная претензия потерявшего границы нарцисса, но отзвук фундаментального нарциссизма самого этого времени. Отсюда один шаг назад до «перехода через ноль», тоже в чёрном, в котором бесконечная грандиозность и всемогущественность отдельного художественного акта

⁵ Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/18br/18br-01.html>. - Дата обращения 03.12.2017.

возвысила себя до революционного слова вообще всей истории искусств. (Вообще говоря, у Малевича чёрный это «абсолютное ничто», а цвет абсолюта – белый, но это его проблемы). В сравнении с этой бесконечной претензией тот факт, что Малевич объявил себя «председателем пространства» кажется уже не столь значимым, почти проходным⁶.

Человек ни много, ни мало закончил вообще всю историю пластического искусства – и начал её снова. Надо было абсолютно ни в чем не ограничивать себя в самомнении, чтобы «из ничего» создать самое славное произведение русского концептуально-изобразительного искусства, пожалуй, не только авангарда. Нечто подобное по масштабу уже было, но не в искусстве. Русский авангард в этих своих всемирно-исторических претензиях соотносится не только с русской революцией, этим «авангардом человечества», но и с породившей данную революцию идеологией предыдущего века. Все тот же Маркс писал о конце «предыстории человечества» и начале «подлинно человеческой истории». До него Гегель писал о начале «действительно человеческой истории» в высшей стадии движения мирового духа. Однако именно в марксизме и во всей порождённой им гиперреволюционаристской идеологии с такой силой прозвучала тема титанического отказа. Тот же «переход через ноль»; как выражался известный герой, это «конгениально».

Вместе с тем в определении подлинного «исторического размера» обоих этих явлений политики и творчества приходится углубляться ещё дальше в историю, соотносясь с революционным титанизмом всего Нового времени как эпохи большого Модерна. В этом смысле «переход через ноль» и в искусстве, и в политике совершается как собственно революционный акт исторически мгновенно, но начинается гораздо более мощным движением, встроенным в совсем другие длительности.

Если ограничиваться историей взаимоотношений русского авангарда с русской революцией, искусство иногда выглядит в этих связях чем-то едва ли не производным и зависимым (революция «породила» революционное искусство и тешилась им, пока не пожрала и художников-новаторов, и самоё себя). Художники в этой сложной жизни как-то соотносятся с идеологией, взаимодействуют с властью политически, организационно и финансово, ходят на службу и выполняют заказы, в том числе конъюнктурные. Более того, в какой-то момент их вынуждают подчиниться стилистическому диктату, нормам правильного языка и требованиям государственной эстетики. Опять «через ноль», но назад.

Но если сопоставлять идеологический масштаб этих двух революций – политической и художественной – картина резко меняется. Политическая революция быстро пошла по рукам и сто раз изменила себе, тогда как один только «Чёрный квадрат» произвёл нечто гораздо большее – он создал эстетическую модель идеальной, абсолютной революции – революции как таковой. В похожем смысле говорят об «идеальном шторме» или об «идеальном преступлении»; в платонизме это назвали бы Идеей революции, её «эйдосом» – «конкретной явленностью абстрактного». Это не абстракция от фигуративной изобразительности, но абстракция чистого, абсолютного

⁶ Сделано это было в приватном письме и уже после того, как первым «предземшара» назначил себя Хлебников, к тому же одним из 317 будущих членов Общества Председателей Земного шара.

революционаризма. Ещё одна модель нигде, кроме искусства, более не достижимых идеальных, совершенных продуктов человеческой деятельности – в данном случае деятельности революционной. В итоге сама идея революции оказалась исчерпанной, в том числе для самого искусства.

Вместе с тем вся эта история требует дополнительного отсчета назад с опорой на вторую составляющую революции Модерна – идею совершенства формы, идеальной завершенности человеческих творений. Если революционный художественный акт историю «закрывает», важно понимать, какую именно. Так, можно считать нефигуративный авангард прямым продолжением первых опытов отхода от фигуративности, например, в импрессионизме – а можно видеть в нем длительное продолжение «разбега» Нового времени в его культе всего идеального, будь то идеальный человек, идеальное общество, идеальный город – или, например, идеальная тюрьма. Тот же титанизм, переориентированный на всемогущего человека и потому являющий собой образец конструктивного нарциссизма. Много позже немислимое самомнение концептуально заряженного авангарда создаёт не просто идеальную форму, но сам «идеал идеальной формы» – образец абсолютной законченности, но «в степени», «второго порядка», своего рода метазаконченности. Такое откровение было лишь отчасти побочным продуктом развития уже обозначенных пластических тенденций: люди знали масштаб претензий в целом понимали, что делают, соответствующим образом о себе думали и во всякие космические председательства не только играли. Личностная психология здесь почти не причём: в самой идейной конструкции идеально работает схема классического нарцисса.

6. Здесь, как ни странно, заново всплывает ранее лишь мимоходом обозначенная тема чёрного. Символизм чёрного уже многократно обсуждался: и как цвет, в котором «есть все», и как цвет, «которого нет». В данном случае важнее, что это, по сути, единственно возможный цвет абсолюта, а идеей абсолюта также пронизано все мироощущение большого Модерна.

Новое время исповедует две ключевые идеи – Нового и Идеального. Эти образы не случайно ещё до философии рождаются в эскизах «идеальных» городов и других объектов, от поселений до гомункулусов. Законченность становится таким же паролем и манией Модерна, как и обновление, в экстремуме – революция. Концентрация на другом и новом не очень понятным образом сопрягается здесь с культом тотальной завершенности, в свою очередь требующим все более радикальной эмансипации формы. Изображение приносят в жертву культу совершенства как достижимого абсолюта.

В итоге эта тенденция собирается в точку, не только в геометрии, но и в колористике главной иконы супрематизма. Идеальное произведение может быть каким угодно, но изделие, символизирующее саму идею совершенства, может быть только чёрным – как автомобиль Форда. В любом другом цвете есть нечто произвольное и случайное, вариативное. Чёрное все останавливает, исключая альтернативу в принципе. Поэтому абсолютная революция неизбежна может быть воплощена только в этом абсолютном цвете – или в его абсолютном отсутствии, (что тоже важно для понимания масштаба претензий).

Точно также в идеологии Нового времени противоборствуют два начала – Нового и Порядка. Они именно противоборствуют, поскольку новое есть свобода, а порядок, наоборот, закрепощает. В итоге в XX в. Высокий Модерн реализует и этот идеал совершенного порядка. Он делает это в политическом тоталитаризме и в тотальных проектах «современной архитектуры». В плане восприятия себя, других и мира и то, и другое – классические порождения нарциссизма, в политике злокачественного, в архитектуре просто патологического. Идея грандиозности и всемогущественности воплощается в проектных лозунгах *modern movement*: «от кофейной чашки для планировки города», «от дверной ручки до системы расселения». Это отличается от идей тоталитарного контроля в политике по конкретному содержанию и последствиям, но не по сути и форме.

В политике нарциссические расстройства проявляются не просто в упоении собой, но в требовании от других выраженных знаков восхищенного признания. Если друг не так ликует, его уничтожают. Тотальный проект в архитектуре тоже ориентирован на искоренение всякой неконтролируемой спонтанности. Тотальный проект (среда как гезамткунстверк, как единое синтетическое произведение) отличается от всех прочих «архитектур порядка» прежде всего тем, что он не встраивает себя в исторически сложившееся, а полностью его вытесняет. Это всего лишь сравнительно мягкая форма изничтожения всего случайного и неправильного, уклоняющегося от нормализации. В итоге на пике Высокого Модерна возникает постмодерн как альтернатива и политическому тоталитаризму и практике тотального проекта, обрекающего человека на жизнь в макете, реализованном в натуральную величину. Типичная контрреволюция, спровоцированная оскоминой от всякого самодовольного «совершенства» и «завершенности», от навязанного чужого всемогущества, взыскующего поклонения под страхом смерти. Постмодерн в этом смысле устал не только от новейшего тоталитаризма и функционализма, но и от всей эстетики большого Модерна: на культ Нового и Порядка он прямо ответил эстетизацией старого и хаотичного. В полном согласии с невероятно популярными сейчас инструкциями на тему «Как выжить в среде нарциссистов».

7. Здесь обнаруживается очередной парадокс: постмодерн, уже объявленный «эпохой нарциссизма», сам оказывается реакцией на небывало грандиозные притязания нарцисса-Модерна.

Проблема разрешается, если учесть, что постсовременный нарциссизм атомизирован и направлен именно против всякой нарциссической тотальности, привносимой извне и сверху. Чтобы защитить себя от нарциссических провокаций и домогательств идеологии, государства, власти и политики, оказалось полезным сделать умеренным нарциссом каждого. Эти новые люди говорят: мы слишком увлечены собой, чтобы обращать внимание на ваше оскорбленное величие. Если такой атомарный нарциссизм и считать патологией, это в любом случае защита от патологии ещё большей, как правило патологической и злокачественной. Там, конечно, намешано много всего, вплоть до того, что умело направляемые нарциссы больше и дороже покупают, однако в цивилизационном мегатренде эта реакция выглядит куда более серьёзной.

Соответственно, постмодерн сурово обходится и с самой идеей революции. С одной стороны, он дробит коллективный революционаризм, делая каждого маленьким бытовым революционером, буквально на каждом шагу попирающим норму. С другой стороны, он выхолащивает революции, сводя их к форме и симулякрам. Теперь при всех аксессуарах революционности все чаще меняются лидеры и группировки, но не режимы, режимы, но не суть. Отсюда и соответствующее отношение к революционаризму как таковому – непочтительное и ироничное.

Из этой идеологии иначе воспринимаются и самые славные революционные акты. Едва почувствовав, куда ведут все эти l'impression, Альфонс Алле выступил как трикстер и спародировал доведённую до абсурда впечатлительность. Попыты чёрного на чёрном, красного в красном и белого на белом по приему предвосхитили будущий «переход через ноль». Но они же его и спародировали всеми этими драками негров, апоплексическими кардиналами со спелыми помидорами и анемичными невестами в снежную метель. Малевич наполнил приём совершенно другим содержанием – максимально грандиозным, лишенным какой-либо иронии и самоиронии. Это тоже была игра, но игра с предельными ставками, до полной гибели всерьёз всего, что было до этого. Там было важно, как это было сказано и подано, но и как было сделано в материале. Это позволило сугубо идеологической декларации остаться музейным шедевром такой запредельной ценности и востребованности, что само это название становится неприлично затасканным, как супрематический сюжеты на олимпиадах и чемпионатах.

Однако в более общей исторической перспективе Алле будто перепрыгивает через эту величайшую в истории искусства революцию, приземляясь в мягкую постмодернистскую иронию. Сделанное им, включая музыку и поэзию, ничтожно в сравнении с революционным прорывом Малевича, но супрематический авангард в известном смысле кончился, тогда как постсовременный приколлизм в сочетании с растворением денотата всякого изображения ещё не выглядит исчерпанным.

В этом плане название выдающейся книги Ричарда Рорти «Случайность, ирония и солидарность» демонстрирует точное попадание в слова. Революционаризм Нового времени и в особенности Высокого Модерна категорически враждебен всему случайному и оскорбительно несерьёзному, а солидарность воспринимает строго нарциссически – через восхищение собой в схеме идеализирующего переноса.

Однако рассредоточенность безвекторного постмодернизма уже начинает утомлять не меньше, чем новизна и порядок Модерна. Поиски выхода из постмодерна также потребуют анализа в терминах нарциссических революций, но это уже тема отдельного разговора.

Литература

Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч. Изд. 2. Т.8. <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/18br/18br-01.html>. - Дата обращения 03.12.2017.

Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011.

References

Marx Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. (Marks K. Vosemnadtsatoe bryumera Lui Bonaparta. In: Marks K., Engel's F. [*Collected works*]. 2-d ed. V.8. <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/18br/18br-01.html>. - Accessed on 03.12.2017.) (in Russian).

Schweitzer Albert. *J.S. Bach*. (Shveitser Al'bert. Iogann Sebast'yan Bakh. Moscow. 2011). (in Russian).