**Православие и современная культура**

Олеся Николаева

На смену монолитной советской культуре закономерно пришла культура калейдоскопическая и эклектичная. И тем не менее корни ее, при всей оппозиционности — и идеологической, и стилистической — режиму большевиков, уходят в советскую почву. Ибо хотя, как сказал поэт, «свое родство и скучное соседство мы презирать заведомо вольны», родство все же остается родством.

**Мифоритуальный характер советской культуры**

История идей упирается в историю чувства, историю ментальности человека. Ход ее имеет зигзагообразный рисунок и напоминает траекторию маятника, в амплитуде которого крайней точке рационализма и прагматизма соответствует последующий накал романтизма и сентиментализма: так, эпоха Просвещения, с ее доминантной установкой на возможности человеческого разума, сменяется эпохой романтизма, растворенного в мистических исканиях Александровской эпохи, та, в свою очередь, уступает место русскому вульгарному утилитаризму и нигилизму, на смену которому приходит народничество с его мечтательностью, патетикой и морализмом и, наконец, марксизм, претендующий на онтологизм, универсализм и мессианство и т. д.

На смену монолитной советской культуре закономерно пришла культура калейдоскопическая и эклектичная. И тем не менее корни ее, при всей оппозиционности — и идеологической, и стилистической — режиму большевиков, уходят в советскую почву. Ибо хотя, как сказал поэт, «свое родство и скучное соседство мы презирать заведомо вольны»(1), родство все же остается родством.

Мощная и сильная советская культура была культурой функциональной и оформительской по существу, ибо она «в художественных образах» оформляла советскую идеологию и воспитывала «нового человека»: железного борца и строителя коммунизма.

Как ни странно, но вымороченный М. Горьким (совместно с критиком Б. Кирпотиным) метод «социалистического реализма» действительно существовал. За реализм, правда, выдавался приукрашенный натурализм или же своеобразный классицизм, декларирующий себя как метод «жизнеподобия» и создающий образ такой реальности, где идеологически сконструированное «должное» выдается и принимается за действительное.

Под «жизненностью» произведения понималось наличие в нем житейских реалий, узнаваемых деталей и персонажей «с лицами прохожих», воспроизводящих обобщенный образ простого советского человека, этого «типичного представителя», призванного в новой жизни быть идейным «колесиком и винтиком» единой госмашины, то есть исключительно функцией социальных, производственных и государственных отношений.

За этой установкой на создание средствами культуры и искусства «дублированной» реальности, замешанной на идеальном образе коммунистического завтра, идеологически стерилизованной, лишенной онтологических проблем и психологических конфликтов и при этом претендующей на статус реальности первой и основной, скрывался некий неосознанный оккультный проект. Во всяком случае, элементы оккультного и магического отношения к действительности в советском искусстве были налицо.

Весьма примечателен в этом отношении случай со Сталиным, который наградил Сталинской премией всех актеров, которые играли роли молодогвардейцев в фильме «Молодая гвардия». Всех, кроме актера, исполнявшего роль предателя Стаховича: тень персонажа никак не позволяла артисту оказаться в числе лауреатов.

Тот же магический взгляд существовал и по отношению к вестнику, приносящему дурную весть: гонец должен был понести за нее кару. Такой дурной вестью была информация о реальных беззакониях и злодеяниях советской власти и «органов». Негативная информация называлась «антисоветской пропагандой», и тот, кто ее разглашал, делался государственным преступником; и не только: такая информация, негативная («клеветническая») по отношению к большевистскому переустройству мира, представлялась куда более опасной, чем реальное социальное бедствие, будь то голод или война,— и то и другое могло иметь место в жизни советского государства без ущерба для той «дублированной» реальности, в которой оно мыслило свое бытие. Но магическое отношение к произнесенному слову (вспомним советские заклинания) превращало любые «клеветнические измышления» в онтологическую угрозу, поскольку они ставили под сомнение именно эту реальность, а она-то и была призвана выступать в качестве первичной и даже идеальной.

Из этих же неосознанных оккультных соображений цензурой вымарывалось или запрещалось всякое художественное слово, всякая картина, всякое музыкальное произведение, которые с т и л и с т и ч е с к и («У меня расхождения с Советской властью стилистические» — А. Синявский) не вписывались в общий замысел той сконструированной реальности, в которой, вопреки реальности подлинной, предлагалось советскому человеку благоденствовать, то есть бороться и строить: любой диссонанс в ней, а тем паче ее переосмысление грозили советскому государству катастрофой.

Парадокс в том, что власти — партаппаратчики и чиновники, поддерживаемые мощнейшей армией и службой госбезопасности, защищенные «железным занавесом» — действительно боялись горстки владеющих пером беззащитных советских интеллигентов.

Это, однако, не значит, что советская литература была начисто лишена вымысла — научная фантастика или революционная романтика, если их логика соответствовала духу «светлого будущего» страны Советов, смело вливались в потоки советской литературы.

Язык литературы, помимо патетической лексики, был языком разговорным, бытовым, функциональным. Собственно, именно этот язык и был пригоден для создания иллюзии жизнеподобия советской литературы. «Как дышит, так и пишет» или «как дышу, так и пишу», на разные лады безо всякого плагиата «выданное на-гора» самыми разными авторами — десятками, сотнями! — объясняется ведь не только лежащей на поверхности рифмой, но и самим ключом к советскому творчеству: советский творец — плоть от плоти и кровь от крови советского трудового народа.

Советские писатели в своей массе — это поменявшие профессию крестьяне и люмпены, рабочие и колхозники, монтажники и высотники, летчики и моряки, химики и врачи. Поведенчески, однако, они почти ничем не отличались от народа, из которого вышли. И даже сознание собственной значимости, хотя и наложившее определенный отпечаток на их поведение и речь, тем не менее вполне соответствовало строгим канонам советской жизни.

Советская культура была создана по типу мифоритуальной структуры, где в качестве тотема выступала «народная власть большевиков», во главе которой стоял «символический отец» Ленин (Сталин), в качестве ритуальной оппозиции выступали «враги народа», «инициацией» служили ритуалы приема в октябрята, пионеры, комсомол и партию, оказывающие свои «магические воздействия» на «посвященных», в результате чего повышался их духовный и социальный статус. По сути, партийная сознательность и идеологическая бдительность, диктовавшие определенные мыслительные стандарты и поведенческие нормы, призваны были служить инструментом тотемической идентификации.

В эпоху зрелого социализма о личностном поведенческом умысле как части художественного творчества можно говорить лишь в связи с «оттепелью» и зарождением богемной среды и богемной жизни, когда само поведение становится неотъемлемой, если не доминантной, частью творчества — «творческой жизнью».

«Творческая жизнь» состоит теперь в неприятии режима, в противостоянии идеалу советского «нового человека» с его моралистическими установками и огульном западничестве: «джентльменский набор» интеллигента «оттепели» — это портрет Эрнста Хемингуэя на стене, ночной черный кофе с непременными сигаретами, американские джинсы, купленные у спекулянтки, и бесконечная череда адюльтеров и пирушек: вольные артистические бдения.

Здесь, в недрах этой богемы, часть которой благополучно состоялась в качестве советских деятелей культуры, часть — растворилась в эмиграции, а часть — просто спилась, вызревал «андеграунд» — подпольное, «подземное» течение, которое в России вынырнуло на поверхность в эпоху «перестройки» и «гласности» и к концу ХХ века сделалось доминирующим и известным под названием п о с т м о д е р н и з м а.

**Диктатура плюрализма**

Можно без преувеличения утверждать, что мы живем в постмодернистскую эпоху, имея при этом в виду, что постмодернизм есть не столько общекультурное течение, сколько определенное умонастроение или, как определил его Умберто Эко, «духовное состояние»(2).

Постмодернизм предполагает прежде всего антиуниверсализм. Он отвергает любую систему как таковую, будь то вероучение, объяснительная схема или обобщающая теория, претендующая на обоснование закономерностей мира. Постмодернизм видит в построениях такого рода «шоры догматизма», которые и пытается уничтожить. Догматизм, в свою очередь, представляется ему угрозой метафизики, особенно ненавистной постмодернистскому сознанию. Под метафизикой оно понимает сами принципы причинности, идентичности, Истины. Ни Царству Небесному, ни платоновскому миру идей как таковым нет места в постмодернизме.

Вместо единой абсолютной Истины здесь выступает некая множественность относительных, частных «истин», призванных к мирному сосуществованию и взаимному приспособлению в рамках плюралистического пространства. Коль скоро все противоречия «истин» могут быть сняты посредством их примирения, в мире больше нет места тайне или хотя бы секрету. Все секреты могут быть объяснены. Ибо, в противном случае, если с тайны не может быть сорван покров и если постмодернистскому сознанию так и не удастся поглумиться над ее наготой и доступностью, она может таить угрозу личности и быть для нее «репрессивным» орудием.

Такое скрытое орудие подавления постмодернизм видит в любом проявлении традиционной религии с ее тайнами (Таинствами), универсальностью, догматикой, иерархией и стилем.

Любому стилю постмодернизм предпочитает эклектику, насаждающую принципиально несерьезное, игровое и ироничное отношение к духовным и культурным ценностям, а также полное разрушение эстетики как метафизического принципа. За этим, как пишет Борис Парамонов в своей книге «Конец стиля», стоит его «неверие в субстанциальность, взаправдашность, реализм святости, красоты и морали».(3) Этот автор отождествляет постмодернизм с понятием демократии. Демократия же как культурный стиль — это отсутствие стиля. «Стиль противоположен и противопоказан демократии... Стиль системен, целостен, тотален, “выдержан”»... стиль «антиприроден... организован, культурен... стиль — это выдержанность организации, осуществленная энтелехия».(4) В то время как постмодернизм — «это нечто, во всяких культурах и манерах считавшееся неудобьсказуемым, подавлявшееся цензурой».(5)

Нормой в постмодернизме становится не прозреваемая ценность, не интуиция идеального бытия, не заповеди Божии, а рационалистически внедренная в сознание идея (например, права человека), либо конкретное воплощение этой идеи: прецедент, одобренный общественным мнением и натурализованный, то есть мифологизированный (например, права сексуальных меньшинств).

Однако тут возникает «весьма болезненно ощутимая антиномия: понятие права исходит из понятия нормы, а индивидуальный человек, с которым имеет дело постмодернистская демократия, отрицает норму как репрессию».(6) Уподобиться же любой нормативной и стильной эпохе, верящей в онтологически реальное царство идей, кажется для постмодернистской цивилизации угрозой диктатуры: радикальнейшее право человека — право быть собой — понимается ею как возможность жить без «репрессирующей» нормы, то есть по законам природы, по воле инстинктов.

Итак, религия, Церковь и культура с их нормами и формами, не дающими материи разбегаться(7) (выражение К. Леонтьева), представляются такой цивилизации механизмами подавления личности. Она стремится к созданию «нерепрессивной» — игровой культуры и синкретической религии, в которой бы уживались непреодолимые антагонизмы и противоречия, соблюдающие меж собой принятую сейчас на Западе тактику political correctness (политической корректности).

Political correctness, однако, есть и признание непреодолимости противоречий, и наложение табу на их разрешение. Это, как ни парадоксально, запрет на высказывание своего мнения, если это мнение конфессионально или инокультурно, то есть стилистически организовано и иерархически ориентировано. В конечном счете, political correctness направлена на сглаживание противоречий и смешение культурных и религиозных элементов в едином космополитическом культурном пространстве. Это, однако, практически неосуществимо в свете единой Истины, и создание видимости мира и безопасности (ср.: 1 Фес., 5, 3) достигается ценой рассечения и фрагментации целостных культурных и конфессиональных организмов, дистанцированного, игрового и ироничного отношения к ним.

Однако, несмотря на то что этот принцип призван насаждать в обществе терпимость по отношению к любому инакомыслию и любым религиозным, расовым, национальным и т. п. различиям, он, постепенно становясь чем-то вроде социального ритуала, сам превращается в орудие репрессий, дискриминируя хотя бы тех, кто не желает или не имеет возможности его соблюдать.

Характерен случай с писательницей Татьяной Толстой, произошедший в одном из американских колледжей, где она читала лекции по русской литературе. На занятии, посвященном разбору рассказа Леонида Андреева «Иуда Искариот», она предложила ученикам ознакомиться с «первоисточником», то есть с Евангелием. За это ей было инкриминировано администрацией колледжа нарушение принципов политической корректности и был сделан выговор за ведение «религиозной пропаганды» в светском учебном заведении. Очевидно, что такая перспектива ожидает и Россию, несмотря на то что русская история неотделима здесь от истории Русской Церкви, а русская культура — от Православия.

Таким образом, идеологический диктат советской поры, с его детерминированными приоритетами и декларируемыми морально-нравственными ориентирами, на наших глазах сменяется диктатурой плюрализма, произволом иронии и игры и неизбежным императивом вывернутой наизнанку реальности. Однако манифестация непричастности к подлинной реальности есть форма радикального отвержения причастия — и как таинства и как синергии. Этим перекрывается путь к подлинному Источнику жизни — Христу (Я есмь путь и истина и жизнь — ср.: Ин. 14, 6).

В связи с этим особый статус приобретает постмодернистское «ничто» — виртуальная реальность, создание которой сопровождается умерщвлением больших идей, высоких смыслов и сверхличных ценностей. Смерть становится механизмом стратегии постмодернизма, опирающейся на ницшеанское мироощущение «смерти Бога».

Из этого следует, что ангел равнозначен и равновелик демону, благодать неотличима от наваждения и прелести, живое равноправно с мертвым, подлинное равноценно искусственному, сакральное амбивалентно профанному, ибо все представлено в равном достоинстве и равном ничтожестве в пространстве постмодернистской цивилизации, образующем одновременно и свалку, и супермаркет, и всемирную электронную выставку — интернет.

**Андеграунд как новый истеблишмент**

Одной из особенностей постсоветской эпохи является изменение статуса массовой культуры и ее поистине колонизаторская экспансия. Массовая культура существовала и в советские времена, но занимала «низовую» нишу, которая оставалась уделом профанов и которая могла быть удостоена, в лучшем случае, снисходительной («пусть себе живет!») гримасы со стороны советской интеллигенции. Однако, в силу общественных тенденций и новых технологий СМИ, она получила колоссальное распространение, диктуя обществу свой язык и навязывая свои стереотипы сознания. Фактически она сделалась нашей средой обитания.

В то же самое время, возникнув на подмостках истории в качестве «ассенизатора» советских идеологем, мифологем, деклараций, словесных штампов и советской стилистики как таковой, андеграунд, начинавший свою деятельность действительно «в подполье» — в подвалах и на чердаках, в дворницких и коммунальных комнатах, в малогабаритных квартирках и мастерских, а главное — своей эстетикой, своим противостоянием официозу и рассчитанный на это подпольное существование и прозябание, вдруг поднялся так высоко, что и сам сделался официозом и истеблишментом, любопытным образом сочетая в себе массовую и элитарную культуру.

При некоторой сложности сопоставления этих культурных слоев у них обозначаются сходные фундаментальные установки, позволяющие находить между ними некое сродство. Прежде всего — это борьба с национальными традициями, которые искаженно, имплицитно, порой бессознательно, присутствовали даже в обезбоженном советском сознании. Унаследовав именно это обезбоженное сознание, новая культура, вслед за марксистами и ленинцами, поставила в центре мироздания человека, взятого, однако, во всей его частности и случайности, и самовластно наделила его всевозможными правами и свободами.

Человек, наделенный свободой, имеет право на ее осуществление. Человек имеет право по собственному усмотрению распоряжаться своей душой: то есть служить каким угодно богам, демонам, самому себе или вовсе не служить никому, он имеет право эту душу продать, заложить и т. д.

Человек имеет право на свое тело: он может его отдать в пользование, продать, разукрасить многоразличными вкраплениями в виде татуировок и серег, изменить сексуальную ориентацию и даже саму половую принадлежность, и, наконец, он может его просто убить.

И наконец, человек имеет право на собственную жизнь, будучи при этом уверенным в своей полной безответственности. Все это есть его частное дело, его privacy.

Поставив человека в самый центр бытия и санкционировав его на самое страшное право, о возможности которого не без душевного трепета догадывался еще Николай Ставрогин, — право на бесчестье, «новое сознание» соответствующим образом симулирует создание вокруг индивидуума такого мира, в котором это право перестало бы быть чем-то зазорным.

Определяя эпоху, в которую мы живем, как постмодернистскую, следует иметь в виду, что постмодернизм, повторяем, есть не столько какое-то культурное течение или направление искусства, сколько новый тип мироощущения, общекультурное сознание, тип мышления и восприятия.

По логике постмодернизма («после нового»), история искусств как смена стилей закончена. Наступила эпоха метаискусства, метаязыка, способом чтения которого этот постмодернизм и является. Он в одинаковой мере равнодушен как к традиционализму (искусству, опирающемуся на старые образцы), так и к авангардизму (искусству, устремленному к новым формам) самим по себе, но и то и другое создают для него единое культурное пространство, лишенное каких-либо приоритетов. В этом пространстве все является лишь материалом для его интерпретаций, для его словесных, изобразительных инсталляций (в переводе с англ. — устройство, установка, монтаж, сборка).

Но закончена не только смена стилей, но и сама история: она зашла в «тоталитарный тупик»(8), и теперь нужны «альтернативные понятия, чтобы сбить историю с ее мерного шага, нужны интервенции «другого мышления», даже «безумного мышления»... Так развертывается целый веер альтернативных наук, вер, искусств, языковых моделей».(9)

Такое сознание аннигилирует прошлое и упраздняет будущее — значимым является только настоящее, «актуальное», «метаисторическое»: в нем нет ни нового, ни старого, но все может быть привлечено и использовано для карманных нужд текущего момента. Контекст делается важнее текста, творчество подменяется произвольной интерпретацией уже сотворенного, и это перетолковывание уже существующего становится преимущественным видом деятельности постмодернизма.

Это означает прежде всего размывание всяких границ — культурных, этических, эстетических, религиозных, церковных. Это означает опрокидывание всех ценностных иерархий и уравнивание «в правах» самых разнородных сущностей и предметов. Собственно, никакой вертикали в этом мире больше не существует: сакральное профанируется, профанное эстетизируется, возвышенное редуцируется, а низкое обретает статус нормального.

В этом «культурном пространстве» иерейский крест демократично соседствует с трезубцем и козлиным хвостом, попадая в единый «текст» какого-нибудь современного писателя или делаясь атрибутами видеоклипа. Но главное все же то, что в таком же неумолимом равноправии они существуют в сам`ом постмодернистском сознании.

Любопытно и то, что постмодернизм, используя материал и технику массовой культуры (эстрадных песен, «мыльных опер», рекламы и т. д.) и наделяя свои тексты рекламной привлекательностью, гарантирующей потребительский спрос, вместе с тем своей иронической трактовкой этих сюжетов и приемов апеллирует к элитарному сознанию. Однако любая пародия всегда имеет в виду некую норму, во имя которой она либо превращает в гротеск пародируемые предметы и стили, либо создает для них неадекватный контекст.

Поскольку такой нормы для постмодернизма не существует, пародия становится тотальной: из литературного приема она превращается в мировоззренческий метод.

Еще в 1908 году А. Блок называл иронию болезнью, сродни душевным недугам. Путь иронии «начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством».(10)

**«По ту сторону добра и зла»**

Модель постмодернистского мира воспроизводит не так давно открывшийся в Москве небольшой магазинчик «Путь к себе», предлагающий потребителю весь «джентльменский набор» нового человека. На небольшом пространстве, то есть подряд, там выставлены для продажи:

шарики для медитации,

хлеб с отрубями,

освященное масло из Иерусалима,

камни,

пасхальные яйца,

ковбойские шляпы, ремни, рубашки, джинсы,

песочные часы,

гороскопы,

жития византийских святых,

кассеты с классической музыкой,

жилетки с восточными узорами,

эоловы арфы,

благовония,

мороженое,

колокольчики,

плетеная мебель,

бусы,

учебники по хиромантии,

сигареты,

прохладительные напитки,

качели,

ракушки,

статуэтки Будды,

гамаки,

книги по магии,

постный майонез,

клетки для птиц,

книги о вкусной и здоровой пище,

объявления о предстоящих перформансах и т. д.

Собственно говоря, это и символизирует то «новое религиозное сознание», которого чаяли религиозные философы начала века и которое знаменует собой наступление новой «эры Водолея» — New Age.

Один из теоретиков постмодернизма В. Курицын так и считает, что постмодерну сопутствует наступление «энергетической культуры», которую можно сопрягать и с пневматосферой о. Павла Флоренского, и с ноосферой В. И. Вернадского, и с одухотворенной материей Даниила Андреева. Можно констатировать, что в некотором смысле эпоха New Age уже пришла.

В религиозном смысле это есть эпоха неоязычества, с его смешением самых разных богов, ритуалов, символов, «харизматических фигур» и мистических практик. В общекультурном смысле это есть эпоха постмодернизма. В политическом — плюрализма и интегрирования в единое космополитическое государство. В экономическом — рыночной экономики, ориентированной на каприз потребителя. В этическом — «общечеловеческих ценностей», провозглашающих полную эмансипацию личности от всех Божиих заповедей. В эстетической — принципиального бесстилья.

Эклектика становится здесь методологией, если не новой онтологией. Изгнание из культуры стиля и нормы приводит к замене ценностной вертикали на горизонталь. Лестница Иаковля, по которой восходят и нисходят Ангелы Божии (см.: Быт. 28, 10–12) и Дух Святый возводит праведников от силы в силу (Пс. 83, 8) и от совершенства к совершенству, ныне поваленная на землю, превращается в горизонтальную модель супермаркета и шоу-бизнеса, где Священное Писание соседствует с порнографией, стыдливо называемой эротикой, и где самые разноcортные и разнородные вещи присутствуют в равноценности бессмыслицы и актуальности. Такая прибитая к земле культура ориентирована на обслуживание таких же копошащихся в прахе земном первичных инстинктов человека. Разрушение традиционных ценностных установок, организующих хаос, компенсируется здесь созданием новой мифологии, впрочем, как и новой идеологии.

Критерии становятся уделом субъективизма: «нравится — не нравится». Оппозиции «добра» и «зла», «хорошего» и «плохого», «художественного» и «бездарного» снимаются, на их месте водворяется новая пара: «интересное — неинтересное». Злое, плохое и бездарное, таким образом, получают шанс состояться в качестве «интересного». Показателен в этом смысле глагол, обозначающий такое воздействие на сознание, которое получает желаемый результат, — «работает». «Но это — работает! (But it works!) — восклицает какая-нибудь дама, посетив сеанс спиритизма. «Это — работает!» — приводит в качестве довода молодой человек, побывав у экстрасенса. «Это — работает!» — исчерпывающе объясняет поклонница постмодернистского искусства. Глагол этот, безусловно, вскрывает природу отношений между субъектом как «потребителем» всякого рода воздействий и «работающим» объектом с его провокационным и суггестивным характером.

Что же все-таки представляет собой это «интересное»? В авангардизме, рассчитанном на эффект провокации и эпатажа, таковым являлась сама по себе неприемлемость какого-либо сообщения или явления. Однако по мере ангажированности авангардного искусства эта «неприемлемость» переставала служить «знаком качества», делаясь шаблоном, и уже сама кодифицировалась как «норма», «приемлемость» и «приятность», то есть штамп.

По всей видимости, «интересное» для постмодернизма состоит уже не столько в «неприемлемости» как таковой, а в создании эффекта неадекватности ожидания (восприятия) и явления (предмета). Такая неадекватность может возникнуть тогда, когда хорошо известный предмет, явление, цитата помещены в совершенно несовместимое с ними окружение и соседство, призванное их обессмыслить и придать им новое значение. (Например, архиерейская панагия на экстрасенсе, который к тому же держит на руках черную кошку в качестве «энергетической защиты».)

New Age, как и постмодернизм, лежат уже «по ту сторону добра и зла» именно в ницшеанском смысле. Человек со всеми его «правами» претендует на то, чтобы стать сверхчеловеком и воссесть на месте Бога, которого он убил. Его «я» во всех его модусах и падежах есть единственное мерило этого мира, религии и культуры, в которых оно, это «я», выискивает «свое» или приспосабливает нечто для себя. Творчество и служение истине уступили место радикальному манипулированию осколками бытия, которое и провозглашает, и воспринимает себя как реально осуществляемую свободу.

И религия, и культура представляются постмодернистскому мышлению в качестве некоего склада товаров, «овощехранилища», из которого можно стащить все что угодно и использовать в своих утилитарных целях: цитата является едва ли не главным поводом, провоцирующим собой появление постмодернистского «текста».

Но дело даже не в ней самой по себе — цитатами пронизана вся христианская культура; пушкинский «Евгений Онегин» и начинается со скрытой цитаты: «Осел был самых честных правил».(11) Суть в том, что цитата перестает быть свидетельством, сообщением: будучи вырванной из своего первоначального контекста и обросшая иным контекстом, она делается знаковой и развоплощается, упраздняя прошлое и обнажая радикальное неверие в возможность творения нового будущего. Например:

Как хорошо У БЕЗДНЫ НА КРАЮ

загнуться в хате, выстроенной с краю,

где я ежеминутно погибаю

в бессмысленном и маленьком бою.

Мне надоело корчиться в строю,

где я уже от напряженья лаю.

ОТДАМ ВСЮ ДУШУ ОКТЯБРЮ И МАЮ

и разломаю хижину мою.

Как пьяница, я на троих трою,

на одного неловко разливаю,

И ГОРЬКО ЖАЛУЮСЬ, И ГОРЬКО СЛЕЗЫ ЛЬЮ,

уже совсем без музыки пою.

Но по утрам под жесткую струю

свой мозг, хоть морщуся, но подставляю.(12)

Итак, постмодернистское сознание обнаруживает себя как сознание знаковое. Но если знак первоначально указывает на некую субстанциальную реальность (как, скажем, в стихах Пушкина и Есенина, которые цитирует поэт Александр Еременко), то в постмодернизме он уже маскирует не что иное, как отсутствие таковой.

**«Симулякры» постмодернизма**

Постмодернистский «знак» — это прежде всего отсутствие объекта, этим знаком заменяемого. Место означаемой реальности здесь принадлежит гипотетическому «культурному пространству», произвольно смодулированному постмодернистским сознанием и порой оборачивающемуся полным «ничто».

Это приводит к появлению «симулякров» — знаков-обманок, утративших какую бы то ни было реальность и лишь ее симулирующих. Мир, таким образом, делается собранием кажимостей, мнимостей, фантомов сознания. В лучшем случае оно оперирует знаками, намекающими на какие-то узнаваемые идеи. Знаковыми становятся слово, речь, печать, искусство, одежда и даже отдельные люди...

Знаковыми фигурами в постсоветском обществе стали священник Александр Мень и митрополит Иоанн (Снычев), правозащитник Сергей Ковалев и академик Дмитрий Лихачев. Их имена обозначают совокупность определенных идей и указывают на целое направление общественной мысли, как бы это «обозначение» ни редуцировало личность его носителя до какой-либо, порой несущественной, стороны его деятельности. Теряя лицо, эти знаковые фигуры становятся функцией и превращаются в орудие идеологических манипуляций.

По этой «знаковой» логике тот, кто питает уважение к памяти владыки Иоанна или высказывает критические суждения о некоторых идеях священника Александра Меня, рискует быть автоматически зачисленным в стан антисемитов, а тот, кто назовет нечистоплотным поступок Сергея Ковалева, получившего от Дудаева орден, — в стан коммунистов и врагов свободы. Таким образом, знаковые фигуры начинают играть роль «лакмусовой бумажки» в системе социальных тестов и становятся атрибутами новых ритуалов.

И тем не менее, а может быть, как раз в силу этого «знакового» характера современное субъективистское сознание осуществляет свои коммуникативные функции. На этих знаках, в отличие от советской эпохи с ее пропагандистским «открытым текстом», построены как современная пропаганда, так и контрпропаганда... Знаковыми в ней оказываются не только личности, к именам которых она апеллирует для формирования общественного мнения,— позитивного (Пушкин, Сахаров) или негативного (Ленин, Сталин), но и лексика. Так на наших глазах делаются попытки посредством словесных манипуляций внедрить в общественное сознание в качестве синонимов слова: православный и черносотенец, священник и мракобес, Православие и фашизм; таким образом, возможно, в недалеком будущем слово православный будет ассоциироваться в обработанном сознании с «фашистским», то есть сделается знаком фашизма. В то же время в качестве позитивного знака набирают потенциал такие определения, как реформаторский и прогрессивный, равно как и весьма туманное словосочетание новое мышление.

Однако столкновения двух знаков это «новое мышление» не может выдержать ни в какой мере. Например, «поздний» Лев Толстой (положительная знаковая фигура) боролся против Православной Церкви (у «нового мышления» — отрицательная). Однако тот же «поздний» Толстой относился к культуре с нигилистическим утилитаризмом (как раз потому, что боролся с Церковью). Но упаси Боже кого-нибудь даже заикнуться о том, что «поздний» Толстой выражает идеи самого плоского обскурантизма, то есть мракобесия.

Новых news-maker’ов, то есть тех, кто как бы объективно «делает новости», находя информацию и выстраивая ее определенным образом, всегда можно упрекнуть в тенденциозности, которая сказывается в самом подборе фактов, уже являющимся их интерпретацией, и в том, какими именно словами они озвучиваются. Претендующие на объективность опросы общественного мнения самой постановкой своих вопросов предполагают и формируют ответы.

В этом отношении любопытна передача «Пресс-клуб», в которой журналисты (в основном представители либеральной печати) решают каверзные вопросы. На самом деле их знаковая формулировка уже задает характер ответа. На вопрос «Нужна ли России «сильная рука»?», в котором уже содержится негативный знак («сильная рука» — Сталин, террор, лагеря), никто из них, естественно, не мог ответить, что нужна (ибо кому же нужен Сталин, террор и т. д.). Однако вопрос этот был не о Сталине и терроре, а о власти: должна ли власть в России обладать силой или она должна быть бессильной, безвольной, то есть никакой. А если она должна быть «никакой», то как быть с коррупцией и преступностью, которые берут в этом случае функции власти на себя? Забавно было видеть, как люди, профессионально усвоившие знаковый язык СМИ, пытались, с одной стороны, выкрутиться из той удавки вынужденного «толстовства», на которое их обрек вопрос, а с другой стороны, ни за что не признаться в лояльности по отношению к «сильной руке».

В советскую эпоху идеологическая пропаганда велась самыми грубыми «лобовыми» методами, даже если это делалось силами искусства. Враги советской власти всегда представали в виде негодяев, воров, распутников, циников. Лица их были явно антипатичны, если не откровенно уродливы. И хотя с образами положительных героев было труднее — в единообразных «ленинцах» всегда был какой-то неэстетический фанатичный элемент («зло, особенно политическое, всегда плохой стилист», как сказал Бродский(13)) — все же порой их пытались облагородить «простым человеческим обаянием». Советская пропаганда не скрывала ни своих целей, ни своих задач, ни своих идеалов — она была бесхитростна и однозначна.

Новая культура, сколь бы она ни клялась в отсутствии идеологической подоплеки, сколь бы ни казалась она аполитичной и социально индифферентной, продуцирует новые идеологемы, рождает новую мифологию, которая постепенно водворяется на месте прежней — большевистской — и создает новые ритуалы.

Как в евангельской притче, в прибранный и пустой дом, из которого был изгнан бес, он возвращается вновь, ведя за собой семерых злейших соратников.

Новая идеология, в отличие от коммунистической и тоталитарной (авторитарной), — анонимна. Это не собственно «идеология Ельцина» (или Гайдара, или Чубайса, или Гусинского). Эта идеология по некоторым причинам желает оставаться безымянной. Проще всего было бы назвать ее, вслед за Р. Бартом(14), идеологией капитализма (буржуазности, либерализма), который предпочитает выступать анонимно по причинам своей заведомой непопулярности и того негативного значения, которое это слово имеет в России. Однако в новой нарождающейся российской мифологии вырабатываются некие избыточествующие стандарты мышления, чрезвычайно расширяющие эту идеологическую анонимность. И прежде чем отыскать подлинного анонима, необходимо рассмотреть мифотворческие механизмы новой культуры.

**Смерть Автора как «смерть Бога»**

В онтологической модели постмодернистского сознания культура (мир) предстает в виде текста. Литературное произведение отныне — это не авторски организованные слова, своеобразно выражающие «теологический смысл» («сообщение» Автора-Творца)(15), но «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным. Текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»(16). На смену Автору приходит некто «скриптор», который занимается чем-то вроде «игры в бисер»: он несет в себе не чувства, мысли, настроения и впечатления, а нечто вроде каталога смыслов, которыми он и жонглирует. Игра смыслами предполагает отсутствие Смысла, и устранение Автора делает напрасными всякие попытки «расшифровки» текста. Мало того, вспомнить об Авторе — значит, попытаться все же наделить текст окончательным значением, придать ему смысл, что равносильно разрушению постмодернистской затеи, для которой текст тем самым «застопоривается», а письмо «замыкается».(17) Таким образом, удаление Автора — это не просто эффект нового письма, это онтологический переворот: каждый читает, как хочет, и воспринимает, как ему придет в голову, ибо Автор устранен на всех уровнях и не является больше «камнем преткновения».

Московский поэт Лев Рубинштейн в качестве универсальной модели нового искусства изобрел такие кубики, на каждой грани которых написан некий словесный синтаксический период, синтагма. Фокус кубиков в том, что, как их ни положи, как ни брось, получится тот или иной текст, интерпретировать который волен сам читатель (игрок). Поэт (скриптор) может лишь гадать об уровне поливалентности его прочтений, и не сами эти интерпретации его интересуют, ибо авторство его состоит именно в «придумке»: наглядности и пригодности для манипулирования. «Кубики» есть модель постмодернистского мира, который в любом случае (как ни раскинь) формирует некий текст, отвергая тем самым идею о существовании исходного Текста, то есть, по сути,— Божественного творения.

Аналогичной акцией был роман американского писателя Реймонда Федермана «На Ваше усмотрение». Название романа диктует способ его прочтения: страницы в нем не только не нумерованы, но и не сброшюрованы. Сам читатель волен читать их в любом порядке. Сама по себе структура романа продуцирует идею полной «бесхозности» мироздания.

Итак, такого рода тексты, существующие в рассеянном, дисперсном, виде, сами по себе являются социально символическим актом, вполне идеологически обоснованным, ибо они кодифицируют и демонстрируют как «безначалие» анонимность господствующей идеологии.

Постмодернистское письмо с его постоянной амбивалентностью и текучими смыслами отказывается признавать за текстом (и за миром как текстом) какую-либо Тайну, то есть окончательный смысл. Таким образом, оно «открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей, деятельности, так как не останавливать течение смысла значит в конечном счете отвергнуть Самого Бога и все Его ипостаси — рациональный порядок, науку, закон».(18)

Это и есть революционная программа новой культуры. Такая элитарная ее формулировка лишь эстетизирует вульгарный смысл всяких революций, но вовсе не упраздняет его. Оппозиционным здесь признается мировоззрение, называемое реакционным: оно исходит из признания единой Истины, которая через Откровение возвещена человечеству и в свете которой «все новое» (се, творю все новое — Откр. 21, 5) обращено к той же самой Истине. Но это и значит для постмодернистской мысли, что «текст замкнулся», «нет места развитию знания», сказать «ничего нового уже нельзя»: вечное движение маятника Фуко.

Такое мировоззрение интерпретируется в постмодернизме как сознание традиционалистское и причисляется по этому признаку к фашизму.(19) Признаком фашизма в этой модели является и «неприятие модернизма».(20) Таким набором словесных подмен и знаков в общественное мнение внедряется идеологема тождественности любой «традиционной» религии и фашизма.

Однако фашизм в этих новых знаковых раскладах есть вовсе не тот, который реально означает идею сверхчеловека («белокурая бестия») и национальной исключительности и ассоциируется с военной агрессией, оккупационными режимами и концлагерями: здесь слово лишено своей сущности и более не обозначает собой никакой реальности. Оно — симулякр, чучело, пугало, которым новые идеологи стращают народы. Весьма вероятно, что новые гонения на Церковь начнутся именно под лозунгами борьбы с фашизмом...

Более сомнителен и второй признак фашизма — «неприятие модернизма». Как раз наоборот — именно модернизм (футуризм, конструктивизм) оказался созвучным и фашизму, и большевизму. Самый яркий пример такой связи являет судьба основателя и главы итальянского футуризма Ф. Маринетти, который всю жизнь был фашистом и еще в 1909 году в «Манифесте футуризма» сформулировал идеи, полностью поддержанные идеологией национал-социализма.

Да и среди отечественных футуристов-лефовцев были не только партийцы, но и работники ЧК. ЛЕФ был самым радикальным течением русского модернизма, более чем созвучным духу большевизма (общеизвестное «Сбросим Пушкина с корабля современности!» и «Не торгуйте Лениным, — как писал журнал «ЛЕФ» сразу после смерти вождя, ратуя за неприкосновенность его образа,— не печатайте его портретов на плакатах, на клеенках, на тарелках, на кружевах, на портсигарах»).(21)

Утверждение Эко еще и потому лишено смысла, что современные фашиствующие группировки, в частности Национал-большевистская партия Э. Лимонова, опираются на поддержку рок-богемы и пополняют свои ряды за счет рок-музыкантов, а также модернистских и постмодернистских художников и писателей: сам «Эдичка», покойный лидер «Поп-механики» С. Курехин, «Егор» Летов (рок-группа «Че данс»), Сергей Бугаев — «Африка», прозаик Алексей Цветков, идеолог воинствующего гомосексуализма журналист Ярослав Могутин и т. д.

**Новое мифотворчество**

Проблема трансляции новых идеологем разрешается в новом мифотворчестве. Превратить рукотворное историко-культурное явление в нерукотворное явление природы и значит мифологизировать его. Этому сопутствует задача внедрить идею в сознание таким образом, чтобы оно само не могло догадаться о том, что идея эта была привнесена извне и является продуктом сторонней человеческой деятельности, то есть создать иллюзию, что она была его достоянием a priori в качестве неизменной сущности, как утверждает Р. Барт.(22) Именно поэтому все рукотворное — вещи, предметы, идеи — должны выпасть из истории и напрочь забыть и о ней, и о своем Авторе, ибо задачи мифотворчества сводятся к тому, чтобы придать исторически обусловленным идеям и фактам статус природных и возвести их в ранг премирных. Это требует проведения неких цензурных («ампутационных») операций, так как такое изменение статуса и ранга вещей и идей достигается отчуждением их от автора — созданием анонимности и выкорчевыванием из породившей их культурно-исторической почвы, то есть лишением контекста. В конце концов, это оборачивается и отчуждением их сущности.

Прежде всего чтобы эти отчужденные предметы и идеи получили новую жизнь в мифе, их надо закодировать («перформировать»). Такие закодированные идеи называются концептами: они выступают в качестве означаемых данностей, завернутых в многоразличные означающие их образы. Постмодернистские образы типологически относятся не к образам-символам (как в христианской культуре), а к образам-знакам, которые указывают на некое значение, но не являют его.

Здесь напрашивается сравнение таких образов с упаковкой товара в дорогих магазинах: чем вещь дороже, тем претенциознее и пышнее она упакована, то есть упаковка прежде всего скрывает вещь. Так и означающее до поры камуфлирует означаемое, но вместе с привлекательной упаковкой потребитель получает то, что внутри.

Нагляднее всего демонстрирует нарождение и внедрение новой мифологии реклама. Основным концептом ее является утверждение: «ты есть то, что ты имеешь». Таким образом категория «быть» постепенно подменяет категорию «иметь»: «ты есть то, что ты носишь» (реклама джинсов).

Реклама рисует псевдореалистическую картинку, на которой изображен сытый, благополучный, улыбающийся, «богатый» мир — по сути, сказка, в котором уже приобретено множество вещей, и потому в нем царит благоденствие и гармония, но у которого есть возможность стать еще более совершенным за счет покупки какого-нибудь определенного новенького товара. Именно он и может явить жизнь как «полное совершенство».

Ценностным эмоциональным модусом и критерием этого мира является удовольствие и наслаждение. «Себе в удовольствии не откажешь» (мороженое). Картинка этого мира завершается слоганом, то есть попросту лозунгом. Слоган — это афористичное утверждение, претендующее на универсальность и характеризующееся отказом от объяснений, то есть придающее утверждению статус природного явления, данности, которую не подвергают сомнению и с которой не дискутируют. Ураган 1998 года в Москве — факт, любой диалог с которым алогичен, если не безумен.

Однако здесь констатация фактов нацелена не на утверждение творимого мира — напротив, она призвана камуфлировать уже сотворенный Божий мир и усердно прятать следы творения и отпечатки Творца под вневременной и безличной «маской очевидности».(23)

Реклама направлена на то, чтобы из любого объекта — культурного, религиозного, исторического, природного и проч. — сделать вещь и каждого человека превратить в потребителя, хотя бы потенциального, надежно зашифровав принцип мнимости рекламного мира.

Что же сулит человеку обладание рекламными вещами?

«Новую жизнь» (журнал),

возможность изменить жизнь к лучшему — «Изменим жизнь к лучшему!» (пылесос),

«праздник вкуса» (кофе),

«вкус истинного наслаждения» (сок),

наслаждение «всеми прелестями жизни» (антиаллерген),

«свежее решение» (карамель),

«совершенство» (шампунь)

или, по крайней мере, — «стремление к совершенству» (кофе),

выигрыш — «Вы всегда в выигрыше!» (газированная вода),

успех — «Попробуй раз, еще лишь раз, и гарантирован успех!» (краска для волос),

удовольствие (пылесос),

«Еда — это удовольствие! А за удовольствие надо платить» (зубная паста),

«очарование уверенности в себе» (дезодорант),

«райское наслаждение» (шоколад),

«секрет обольщения» — «С детства я мечтала узнать секрет обольщения» (шампунь),

«престиж» (одеколон).

И, наконец, весь мир: «весь мир с тобой», «весь мир в кармане», «весь мир у ваших ног», «все в твоих руках» (чай, жевательная резинка, газированная вода, одеколон), так что с полным правом «наслаждайся сколько хочешь» (хрустящие хлебцы).

«Мы изобрели обувь на каждый день! А какой день — твой?» Имеется в виду, что этот «твой день» наступит тогда, когда человек превратится в потребителя рекламируемой фирмы.

Потребитель в рекламе то и дело восклицает: «Все в порядке!» (таблетки от насморка), «Все к лучшему!» (кофе), «Душа танцует!» (жевательная резинка). И в конце концов тот, кто покупает, оказывается «достойным» своего товара. «L’Oreal — ведь я этого достойна!» (Sic! — запомним это своеобразное «аксиос», произносимое при архиерейской, священнической и диаконской хиротонии, — здесь оно становится инвариантом современной «инициации» — знаком приобщения к своеобразному «тотемическому» миру!)

Итак, достоинство человека оценивается его способностью быть потребителем. Качество товара определяется его фирмой, «маркой». Марка делается чистой фикцией, указывающей на причастность товара и его обладателя к высшим сферам престижа и преуспевания.

Но и события и лица мировой истории (Наполеон, Суворов, Александр Македонский) также призваны стать такой же экзотической этикеткой, скажем, в рекламе банка «Империал», гарантом его «всемирно-исторической стабильности». И даже экстравагантная природа Африки (Азии? Латинской Америки?), как в рекламе сигарет «Кэмел», превращается лишь в «естественное» продолжение их аромата, часть товарной упаковки.

Таким образом обществом усваивается идея о том, что процесс потребления, осуществляющийся при покупке товара, есть природный алгоритм человеческой жизни, а вещи — средство осуществления и утверждения человеческой личности. «Я» стремится к тому, чтобы предстать в мире в виде «Я» + сумма вещей», каждая из которых несет на себе знак человеческого достоинства и престижа.

Деньги, которые лишь и могут превратить человека в потребителя, натурализуются, делаются выражением природной способности к приобретению, продолжением природных человеческих свойств и процессов, выражая готовность выполнять функцию поглощения мира, возвышения и упрочивания их обладателя.

Но и приобретенные вещи усваивают статус неотъемлемых качеств человека. Однако в отличие от Собакевича, у которого, как известно, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич! И я тоже очень похож на Собакевича!», приобретенные вещи современной жизни сами обосновывают человеческое бытие: человек предстает обклеенным и обложенным со всех сторон label’ами, пестрит названиями фирм, изобилует знаками, его можно «прочитать» и сам он хочет быть прочитанным таким образом. В этом смысле он сам является текстом, из которого удален Автор.

И если одна из главных тенденций мифотворчества состоит в том, чтобы превратить мир в объект обладания и пометить собой все, что в нем имеется, произведя нечто вроде описи своего имущества, то наряду с прочими вещами здесь окажется и человек, черты и контуры которого сливаются с его материальной собственностью (ведь он, по этой логике, и есть т!о, что он имеет).

Отличительной чертой нового стиля жизни (который можно было бы назвать «буржуазным», если бы это слово не вызывало побочных, не идущих к делу ассоциаций) является и то, что отныне многие потребности определяются не необходимостью, а диктатом манипулирующего сознанием «знака», то есть моды и рекламы. Вещи приобретают сверхчувственные социальные качества, провоцируя в самой психической ориентации потребителя позывы самому стать обладателем таковых, чтобы тем самым приобщиться к некоей социальной общности, будь то «деловые люди» или «попса». Вещи, как и идеи, начинают подделываться под саму жизнь в обществе и культуре, в которой отныне все получает знаковый социальный характер.

В результате этого и человек, и социум, и культура, и даже власть, попадая в «магический» круг знаков, утрачивают подлинную свободу и обрекают себя на существование в детерминированном мире мнимостей.

Это чревато еще и тем, что личность, ориентированная таким образом, теряет потребность и способность к анализу и познанию предмета, сосредоточивая свои усилия исключительно на возможности его приобретения и использования. Она начинает ощущать мир как повсеместный супермаркет или «сервис», единственной функцией которого является «обслужить клиента»: потребление делается преобладающим кодом постмодернистского сознания.

Такое же потребительское отношение распространяется и на сферу человеческих отношений. Экзистенциальной заботой человека становится идея его знакового соответствия коллективному стилю жизни: человек претендует на то, чтобы обозначать некую «престижную» реальность, сулящую новые возможности потребления, не будучи в состоянии быть ею: человек пребывает в состоянии постоянной неадекватности себе самому... Он живет в царстве тотальной пошлости.

Таким образом, рекламным концептом (означаемым) является не столько власть денег («золотого тельца»), сколько тотальной бесхозности, безответственности и вседозволенности человека в отсутствие Автора (Творца).

Однако цель мифа еще и в таком обосновании мироустройства, при котором человек чувствовал бы себя в нем самоуверенно, самодовольно, комфортно: «Какой удобный мир!» (автомобиль), «Наслаждайся сколько хочешь!» (хрустящие хлебцы). Многочисленные обертки рекламных образов и сопровождающие их лозунги, создающие иллюзию стабильности и процветания человека в мире, на самом деле скрывают в себе страшную идею человеческой растерянности и богооставленности.

**Пересоздание мира в постмодернизме**

В сознании, ориентированном на потребительское отношение к миру, и осуществляется постмодернистская интерпретация — в отличие от реального, сопоставимого с авторским замыслом переосмысления и толкования идей и литературных сюжетов: очевидно, что под постмодернистским скальпелем их ждет деформация и гибель.

Можно наблюдать, как в «Последнем искушении Христа» развоплощаются и умирают евангельские образы. Развоплощается и умирает Бог, Который оказывается там лишь немощным человеком. Умирает вера в Него как в Спасителя и Господа. Умирает упование на Искупление. Умирает надежда на Воскресение. В ницшеанском смысле М. Скорцезе убивает Бога.

И для постмодернистской культуры Бог действительно умер: самовольная интерпретация заместила Благую Весть.

Но для христианина, как и для христианской культуры, все осталось незыблемым, и фильм Скорцезе — это лишь ночной кошмар, «навет вражий», «лукавое наитие». Ибо тот, за кого режиссер выдает нам Бога, не есть Иисус Христос: это есть лишь самозванец, клеветник, ряженый, лукавый.

Любопытен при этом вопрос: почему писатель Н. Козандзакис и талантливый режиссер взялись за эту кощунственную и невыполнимую задачу, почему было им не создать новый, собственный сюжет, в каких-то линиях даже сходный, где главным героем был бы некий человек, великий подвижник, постник и даже чудотворец, который, возгордившись, пал самым обыкновенным и обыденным образом — соблазнившись красотой исцеленной им девушки? Грубо говоря, почему М. Скорцезе не снял нового «Отца Сергия»? Должно быть, как раз потому, что, условно говоря, в «Отце Сергии» отсутствует именно этот постмодернистский концепт: изъять из Евангелия «Автора» и, следуя до самого момента распятия за евангельским сюжетом, убить Бога, что как раз и значит утвердить вседозволенность и безответственность человека. («Если Бога нет — то все позволено».)

И позволено абсолютно все. Моцарт и Сальери на старой сцене МХАТа матерятся, как урки. В спектакле по мотивам «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова демонстрируют, как теперь это называется, «занятия любовью». На подмостках Театра на Таганке Мцыри без стеснения показывает свои гениталии. Гоголь в спектакле П. Фоменко «Мертвые души. Второй том» является на сцене в виде женщины.

Русская классика, впрочем, как и зарубежная, предстает в свете «нового культурного сознания» сплошным блудилищем, где все как на подбор — сексуальные маньяки и извращенцы. Именно это, в представлении «нового культурного сознания», хоть и нехудожественно, но и н т е р е с н о: «классика получает современное звучание», ибо и она становится сценой, на которой беснуется наше раскрепощенное «коллективное бессознательное», а классики, как и их герои, оказываются не лучше, чем гипотетические мы — хамы и содомиты.

Таким образом, непристойность не только объявляется нормой, но становится знаком приобщенности к контексту современности. Неприятие же модернизма (постмодернизма?), как мы помним, является «признаком фашизма».(24)

Для постмодернизма характерен взгляд на мир как на спектакль, сплошное грандиозное шоу, в котором человеческие представления о реальности оказываются производными от человеческих же систем ее репрезентации. Таким образом, все, принимаемое за действительность, есть лишь представление о ней, зависящее к тому же от ракурса, который выбирает зритель.

Перемена ракурса ведет к радикальному изменению всего представления, а значит, и мира. Человек оказывается обреченным на постоянно меняющуюся череду «точек зрения» и ракурсов действительности, не дающей человеку в этом «мелькании» проникнуть в свою сущность. Видеоклип с его постоянно меняющимися фрагментами или цветомузыка с ее пульсирующим ритмом и освещением становятся точной репрезентацией подобного типа видения.

Такому «обвалу» объективного мира соответствует не только крушение веры в Слово, в Логос, но и неверие в слово как таковое, то есть в язык, способный точно и достоверно воспроизводить действительность и свидетельствовать об истине. При этом и реальность человеческой личности делается проблематичной.

**Новый герой**

«Новыми героями» становятся герои комиксов, компьютерных игр, видеоклипов: люди-машины. Самой популярной электронной детской игрушкой сделался «тамагочи» — симулякр, требующий постоянной и напряженной заботы о себе: ребенок должен его кормить, поить, укладывать спать, лечить, если он заболел, — в противном случае он может и помереть, нанеся своему маленькому хозяину тяжелую душевную травму. Игрушка призвана уничтожить грань между собственной электронной виртуальностью и реальными, не игровыми переживаниями ребенка, которого она постоянно тревожит своими «всамделишными» провокативными требованиями. Так в детское сознание внедряется мысль о естественности и органичности искусственного условного мира.

Здесь переплетаются две противоположные (встречные?) тенденции — превратить природу в вещь и сделать вещь явлением природной жизни. Или так: превратить жизнь в игру и сделать игру формой жизни.

С этими искусственными героями удивительно схожи и персонажи детективов, триллеров, фантастики и постмодернистских романов — это скорее олицетворение какой-то функции, идеи, чем воплощение человеческой индивидуальности. Даже «сверхчеловек» фантастики — Терминатор или Бэтмен — это всего лишь робот, выполняющий те или иные действия.

Новый герой как мифологический тип — это, как правило, «душка-киллер», благородный разбойник. Иногда он выступает в качестве искателя приключений и денег, а также борца с другими, несимпатичными, киллерами, действуя чаще всего по найму. Иногда его, как Раскольникова, «среда заела», и он начинает «порешать» противников направо-налево. Однако, используя образ писателя-постмодерниста В. Пелевина, его, в отличие от Раскольникова, которого, по убиении старух, «повязал внутренний прокурор, а внутренний адвокат не отмазал», не может пронять никакой «внутренний прокурор», зато «внутренний адвокат» записывается к нему в сообщники.

Если действие происходит в американском фильме, а наш киллер — не полицейский, не фэбээрэшник и не цэрэушник, его непременно поймают и воздадут ему по заслугам, чтобы не нарушал американский закон. Но зрителю своего героя будет безмерно жаль: такой ловкий, такой остроумный! Но если он все-таки полицейский, фэбээрэшник или цэрэушник, то он с полным правом будет наслаждаться заслуженным хэппи-эндом, украшенным для него к тому же началом нового прибыльного бизнеса или кругленькой суммой, положенной им в банк на свое имя.

Впрочем, отдавая дань женской эмансипации, таким героем может стать и очаровательная женщина-киллерша. Не без изящества «замочив» пару дюжин крепких мужиков и «выполнив задание», она с полным правом наслаждается мирными утехами буржуазной жизни в кругу семьи. Такой же полноправной героиней, вознагражденной в конце концов семейным процветанием, может стать и обаятельная проститутка — эта новая Золушка наших дней. Любуясь к концу фильма ее благоденствием, какой ханжа заикнется о покаянии?

С другой стороны, главным героем становится автор. В связи со всем сказанным выше о «смерти автора» это может показаться противоречием. Однако этот автор-герой не есть тот удаленный из текста автор-производитель, автор-творец. Автор-герой, по сути, выполняет функцию news-maker’а, то есть интерпретатора — конструктора, составителя, режиссера. «Авторское» кино, «авторское» телевидение, «авторская» песня — это лишь часть общей тенденции, когда авторская интерпретация делается главным действующим лицом произведения, а траектории его субъективизма — основным сюжетом. В этом смысле Скорцезе и есть главный герой «Последнего искушения…».

Таким образом, постмодернистский автор предстает не в виде творящего субъекта, а в роли компилятора, плагиатора, интерпретатора, составителя коллажей и организатора монтажей. Коллаж фрагментирует и переносит материал из одного контекста в другой, монтаж размещает заимствованные элементы, создавая комбинацию из чужих цитат, которые при этом становятся знаковыми, игровыми, развоплощенными и потому ничего не значащими,— на значение начинают претендовать их сочетание и сцепление, намекающие на некий новый смысл, рожденный из тотальной переработки и перекройки уже готового культурного материала.

Таким образом, принцип вторичности является рабочим принципом постмодернистского автора, сознательно или неосознанно перекрывающего путь к любому первообразу и первоисточнику. То, что получается в результате, — образ-обманка, симулякр, не имеющий никаких онтологических корней, — лишь притворяется реальностью, будучи не в состоянии быть ею. Здесь отныне действуют не герои и персонажи, а маски, скрывающие пустоту: лишенные сущности големы.

**«Перемещенный предмет» постмодернизма**

Существует весьма основательное мнение, что постмодернизм есть определенный метод самовыражения. В самом деле, если действительность есть лишь представление о ней, то мир превращается в развернутую метафору авторского «я». И в то же время во многих произведениях «актуального искусства», как себя именует постмодернизм, происходит резкое отчуждения «я» от объекта творчества. Автор «завязан» лишь на том контексте, в который он помещает свой объект. И если мир составляет некое единое культурное пространство («метапространство») и весь заключается в настоящем («метаистории»), то предметы, содержащиеся в нем (в том числе — ценности), могут быть с легкостью перемещены, причем эти «перемещенные предметы» получают иной смысл, иную знаковую форму.

Самыми наглядными здесь будут инсталляции современных художников. Инсталляция — это и есть перемещенный предмет (или найденная вещь, украденный объект) в чистом виде. Инсталляцией может быть практически все — любой экспонат с ВДНХ, лоскут, приклеенный к бумаге, спичечный коробок, пришпиленный к двери, табурет на подставке, аквариум с проросшей травкой на дне и т. д. Однако сами по себе они — вещи мира сего, неокультуренные предметы, пока художник не поместит их в подобающий контекст художественной галереи, не снабдит надписью и своей авторской фамилией. Как только они выставляются напоказ на соответствующей выставке, получают знак авторской принадлежности и этикетку с названием, они становятся произведениями актуального искусства.

Например, некий поэт по фамилии Месяц «коллекционирует дождики»: он собирает в банку капли. Это могло быть лишь фактом его биографии или, в худшем случае, его истории болезни, и все. Но то, что он каждый раз непременно наклеивает на свою «авторскую» банку этикетку, на которой написано место и время заготовления экспоната, и выставляет его на обозрение, дает ему основание числить это фактом актуального искусства.(25)

Таким образом, для восприятия такого рода искусства необходимо учитывать три момента: кто, когда (где) и с какой целью. На третий вопрос должна ответить надпись на инсталляции, ибо она главным образом и содержит мотивировку. В этой надписи должна быть указана некая аллюзия (субъективная и произвольная), которая возникала у художника при созерцании «перемещенного предмета». То есть табурет может быть аллюзией, предположим, на писсуар Дюшана, спичечный коробок — на роман «Имя розы», а аквариум с травкой — на «Черный квадрат» Малевича. Название инсталляций и придает им статус знака, указующего в разные стороны культурного пространства.

И здесь становится важным второй вопрос («когда/где?»), ибо он имеет прямое отношение к контексту, в который помещен предмет (текст), поскольку один и тот же текст, в зависимости от контекста, может оказаться совершенно разными текстами.

Таковыми могут быть любые цитаты, любые фрагменты жизненной обстановки — вплоть до афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и надписей на стенах и тротуарах. Задача постмодерниста — поместив в иной контекст тиражированные массовой культурой высказывания, придать им новый смысл, который полностью зависит от индивидуального воображения зрителя/читателя, или, по крайней мере, уверить его в том, что этот смысл существует. Прием перемещенных предметов используется и в комбинированной живописи, и в литературе, и в музыке.

Перемещенный предмет в инсталляции призван утратить свою подлинность, существенность, функциональность, если не саму вещественность — он становится лишь орудием манипуляции, выражением авторской аллюзии, артефактом, не укорененном в платоновском мире идей.

**Технология постмодернизма**

Ту же цель не менее парадоксальным образом преследует и американская художница Шерри Левин, фотографирующая чужие фотографии и копирующая чужие картины, чтобы выставлять их потом как свои собственные. Выступая в качестве творческого мотива для последующей репрезентации, эти римейки (to remake — англ. — «переделать»), то есть теперь уже ее фотографии и картины, должны «реализовать» оригинал. Это показательно тем, что здесь уже реальность исчезает вовсе: за видимостью оказывается ничто. Гиперреальные образы и модели уже не являются слепками или подобиями реальности, они сами ее вылепливают. Речь теперь может идти о новом порождении реальности знаковыми системами, а также о безусловном влиянии этих систем на формирование психики, идеологии и общественного мнения.

Сила информационного общества ведь и состоит в этом роковом соединении власти и знака: анонимная власть знакова, знак обладает властью, поскольку он симулирует реальность. Можно говорить о тотальной переработке культуры, экономики, политики в безличную знаковую систему, разрастающуюся в своей демагогии и круговую в своем движении.

В этом смысле телевидение и есть культурная форма власти, преобразующая все в знаковый мир рекламы и идеологии: все то, что не отражено в мире телевидения, оказывается периферийным по отношению к главным тенденциям современности. Здесь же перемещенными предметами становятся исторические события, превращенные в шоу, исторические лица, которым придан современный имидж... Весь мир представлен по типу видеоклипа: мелькающие, дробящиеся на глазах и произвольно объединяемые фрагменты. Словно все в этом мире получило свою автономию и сорвалось со своих мест в броуновском движении.

Да и сам мерцающий, пульсирующий телеэкран, предполагающий возможность хоть ежесекундного переключения программ, символизирует постмодернистскую технологию, сообразную ее продукции.

С другой стороны, мироздание оказывается здесь повсеместно рукотворным, прирученным и даже выдрессированным Диснейлендом или Голливудом с «летающими тарелками», восстаниями Спартака, тонущими «Титаниками», чудовищами Юрского периода и даже картинами на евангельский сюжет. Это символизирует определенную установку современного сознания: ни в мироздании, ни в мировой истории нет ничего, что нельзя было бы сконструировать и воспроизвести усилиями человеческого разума и зрелищных технологий: нет ни мистики, ни Тайны, ни Смысла, ни Творца, ни Его Промысла.

Характерна в этом смысле со скандалом прошедшая по экранам Европы реклама «Фольксвагена», построенная на приеме «перемещенного предмета» и рассчитанная на создание образа-обманки: симулякра. Она демонстрирует как бы Тайную Вечерю, на которой Господь говорит апостолам: «Поздравляю вас! Родился новый «гольф!»

С одной стороны, предполагается, что т а к о м у «рекламному агенту» не смогут не поверить европейские традиционалисты, с другой стороны, делается попытка превратить и евангельское свидетельство, и апостолов, и Самого Христа в лишенные реальности знаки, существующие среди таких же пожирающих бытие пустых знаковых единиц, прикосновение которых к предметам сознания можно сравнить с умерщвляющим взглядом василиска или медузы Горгоны.

Впрочем, деятели ТВ вовсе не скрывают ни своих задач, ни амбиций, ни перспектив. «Нужно раз и навсегда решить, наконец, что телевидение — это штука, которая не проходит поверку Священным Писанием, это суетное дело, это масскульт, — сказал в интервью радиостанции «Свобода» генеральный продюсер НТВ Л. Парфенов, описывая новую концепцию телевидения. — Конец ХХ века — это время соблазнов... Телевидение как бизнес, как сфера аудиовизуального обслуживания, которое заглядывает в лицо потребителя, пытаясь узнать, а что ему надо: эротика, спорт, новости, кино — что ему надо еще, к чему он еще стремится? В этом смысле... телевидение вполне угождает потребителю... Всякое увлечение, развлечение и завлечение, особенно средствами телевидения, — это вольное или невольное утверждение либеральных ценностей, потому что оно предписывает человеку жить весело, увлекаться, услаждать себя, ублажать себя. В этом смысле это — политическое дело. Каждой минутой развлекательного телевидения мы утверждаем капитализм в России... В российской же традиции было считать, что жизнь есть тяжкий труд на благо общества, долг перед страной, семьей, родиной, Бог знает что...»(26)

Однако Л. Парфенов выдает лишь часть правды о телевидении: ибо оно не столько служит удовлетворению потребностей зрителя, сколько формирует и эти потребности, и самого потребителя.

Условием воздействия кино является сам реальный, эмпирический зритель, направляющий свои психические усилия на символическое самоотождествление с изображаемым на экране, с героями и героинями фильмов, а также с самой работой, создающей данное зрелище и затрагивающей механизмы зрительского вымысла (например, работа режиссера, актера, оператора). Таким образом, зритель оживляет в себе искусственный и мертвый мир изображения, тем самым усваивая его и отождествляя себя с ним.

Те же механизмы зрительской самоидентификации подключаются и тогда, когда телевидение транслирует информационные или развлекательные программы: каждый из телезрителей, в одиночку сидящий перед телеэкраном, подспудно знает, что в телепространстве он включен в некое виртуальное сообщество телезрителей, занятых совместной параллельной деятельностью. Это обеспечивает ему двойное участие в телепрограмме: с одной стороны, телевидение вторгается в его замкнутый одиночный мир, провоцируя на соучастие, с другой стороны, вовлекает его в многомиллионное воображаемое функциональное сообщество.

Агрессия телевидения направлена на то, чтобы заставить зрителя стать активным участником своего виртуального проекта и при этом создать ему иллюзию собственной дистанцированности и независимости: телевизор ведь может быть выключен или переключен на другую программу по первому мановению зрителя, зритель может перед телевизором есть, разговаривать, иронизировать, высказывать свои критические замечания в адрес изображаемого и т. д., то есть быть уверенным в осуществлении своей свободы. Однако эта свобода — еще одна фикция, создаваемая телевидением: она предопределена его установкой на диалог, изначально направленный на оживление и усвоение телестандартов, то есть на вовлечение зрителя в виртуальность трансляции.

Итак, эффект перемещенных предметов состоит в отчуждении вещей от их сущности. Порывая связь с платоновским миром «идей», они развоплощаются, превращаясь в «скорлупы», наполненные призраками («аллюзиями») и пустотой. Их реальность, лишаясь онтологического смысла, делается эфемерной, если не демонической, «геенской». Собственно, в этом и состоит цель постмодернистского искусства: избежать воздействия «оболванивающей» идеи (Идеи), а это возможно, лишь убежав в симулякр, в виртуальность. Именно по этой причине постмодернизму ненавистен Образец, который он деформирует и тем самым дезавуирует или, в крайнем случае, оттесняет его всякого рода римейками, этими псевдокопиями.

Постмодернизму интересны феномены, за которыми нет ноуменов; интересны явления, оторванные от «вещей в себе». Лишь это и призвано вызывать постмодернистскую «эстетическую сенсацию». И если можно говорить о концепте «перемещенных предметов», это безусловно есть концепт вседозволенности человека, рискующего развоплощать то, что было воплощено по воле Творца.

В конце концов, перемещенные предметы постмодернизма — это нос, сбежавший от гоголевского майора Ковалева. Нос, который вдруг одевается в мундир, шитый золотом, с большим стоячим воротником, в замшевые панталоны, пристраивает по бедру шпагу, прикидывается статским советником и даже молится в Казанском соборе. То, что повергало в мистический ужас Гоголя в его фантастической и сатирической повести, то, что казалось свидетельством мирового абсурда: вещь, изменившая свой статус, — сделалось даже не курьезом, а обыденным делом постмодернизма.

**«Перформанс»**

Эффект перемещенных предметов лежит в основе и постмодернистских акций, называемых перформансами (performance: театральное представление или перформация — перекодировка), проводимых на публике, среди толпы, «в жизни». Одной из самых бескорыстных и изящных акций такого рода было запускание по Москве-реке огромного, чуть ли не десятиметрового, сшитого из ярких лоскутов воздушного шара. Зрелище это было рассчитано не столько на тех, кто присутствовал при «запуске», сколько именно на тех, кто ничего о нем не знал и кого этот шар, плывущий среди бела дня в самый разгар брежневщины, мог поразить и наверняка поразил. Суть акции в том, чтобы вызвать удивление, неадекватную реакцию, «перформировать» реальность.

Группа художников «Секция абсолютной любви» в качестве перформанса устроила похороны щуки в Александровском саду под кремлевской стеной. Закопали. Тут же поставили зажженную свечку. Прохожие и туристы поглядывали на них сочувственно, покачивали сокрушенными головами, спрашивали друг друга: «А кого хоронят?»

Одним из характерных перформансов было изготовление торта в форме лежащего тела Ленина, такого, каким оно видится в мавзолейном гробу, да еще и в натуральную величину. На поедание кондитерского мертвого тела была приглашена публика, в том числе и милые детки, которые ничтоже сумняшеся запихивали себе в рот части трупа вождя. В прессе («МК») эта чудовищная акция была откомментирована лишь некоей возмущенной коммунисткой-пенсионеркой, которая сочла своим долгом «заступиться за Ленина», к вящим восторгам устроителей перформанса.

Это кощунственно пародирующее Таинство причастия и символически людоедское действо вряд ли нуждается в комментариях, свидетельствуя о вырвавшейся наружу стихии агрессивной патологии, не сдерживаемой никакими религиозными и культурными табу, и, собственно, на сдергивание всех покровов оно и рассчитано. Однако форма перформанса, создавая иллюзию игры, вовсе не пытается дистанцировать свою искусственную реальность от реальности подлинной, но вторгается в нее и подменяет ее.

В этой квазиреальности начинают действовать иные законы — не укорененные в человеческом духе, а навязанные ему «правилами игры», которые предполагают упразднение всех религиозных, нравственных и даже эстетических категорий. В этом смысле перформанс становится неким полигоном для испытания и формирования «нового человека».

Одним из наиболее массовых был перформанс студенческого театра МГУ, который организовал шествие по Никитской с плакатами: «Бога нет, потому что мы бессмертны», «Взрежем себе вены, чтобы быть красными» и даже «Мы с вами, шахтеры!». Солировали в этом шествии дамы, по-видимому, актрисы театра, одетые в черные трико и украшенные рожками на голове: они подпрыгивали и пританцовывали, совершая руками пассы перед лицами потрясенных милиционеров.

В основе таких коллективных перформансов лежит интерпретация знаменитой шекспировской сентенции: «Весь мир — театр». Таким образом, все может быть и должно быть превращено в шоу, в которое вовлекаются все присутствующие.

Однако перформанс может быть и индивидуальным. Некий поэт набирал в банку воды из Белого моря и вез выливать ее в Черное. На этом его акция и заканчивалась; суть ее в умышленной неоправданности и неадекватности (категории постмодернизма — «интересное») производимых действий, что и призвано спровоцировать эстетическую сенсацию.(27)

Одной из наиболее впечатляющих была акция английского художника, заснятого камерой в замкнутом пустом пространстве, где он изображал борьбу с некими невидимыми силами: он ожесточенно потрясал кулаками, размахивал руками и ногами, напрягал мышцы, корчил гримасы, извивался, словно Лаокоон, обвитый незримыми змеями. Все его тело изображало напряженное и мучительное сражение с неким соперником — и так до полного изнеможения.

Другой акцией этого же художника был отчаянный затяжной одинокий крик, меняющий лады и едва не переходящий в вой. По-видимому, он должен был быть чем-то вроде «гласа вопиющего в пустыне».

Оба эти перформанса, впрочем, красноречиво выражают специфику нового театра, ставшего уже «театром самой жизни», где речь утратила свою смысловую функцию, передав ее жесту, мимике и нечленораздельным звукам. Кроме того, если теперь само бытие не более чем шоу, как считают деятели актуального искусства, нет смысла противопоставлять искусство и не-искусство.

Однако, как заметил Павел Белицкий, «обезьянье стадо, где все общение происходит на языке мимики и жеста, ужимки и гримасы, увы, не есть сплошное театральное пространство, и хотя там и нет ничего, кроме олицетворенной эмоции и воплощенного действия, никакое семейство шимпанзе не есть изумительное продолжение МХАТа...»(28) Порой акции «актуального искусства» больше напоминают неудачную «хохму» и даже просто хулиганство. Например, известный постмодернистский поэт послал из Москвы в Свердловск своему недругу, который интересовался уринотерапией, два литра своей мочи. Постмодернистский смысл посылки, однако, не столько заключался в том, как прореагирует на нее злополучный оппонент, сколько был рассчитан на эффект неадекватности всех, кто с полной серьезностью и ответственностью на всем протяжении полутора тысяч километров — на всем пространстве России — будет участвовать в ее транспортировке и доставке: все эти почтальоны, грузчики, железнодорожники и т. д.(29)

Примечателен здесь и тот критерий, по которому это было расценено в кругах, интересующихся «актуальным искусством», именно как перформанс, а не что-либо другое.

**Лицо, имидж, маска**

И здесь мы подходим к существенной черте постмодернизма.

Действительно, если критериев практически нет, как отличить, с точки зрения самого же постмодерниста, искусство от шарлатанства и хулиганства. Абсолютно никак. Ибо никто не докажет, что табурет — это произведение «актуального искусства», а не просто столярное изделие и более ничего. И вот здесь вступает в силу личностный поведенческий компонент, репрезентативность автора, его имидж. Именно он является главным аргументом либо в пользу произведения, либо в пользу табуретки. Автор должен убедить читателя, слушателя, зрителя через суггестивность личностных порывов — поведенческих и (или) интеллектуальных.

Знакомство с постмодернистским произведением должно исходить из знакомства с имиджем его автора. Одна и та же вещь может быть оценена совершенно по-разному в зависимости от того, кто именно ее произвел. Это и есть единственный критерий: картина тем дороже, чем репрезентативнее авторский имидж. И чем она дороже куплена, тем она и «лучше». Единственным судьей в конце концов оказывается потребитель — тот, кто заплатил.

Что же тогда, в таком случае, имидж? В переводе с английского это значит «образ», однако не всякий образ будет имиджем, но лишь тот, который имеет знаковое значение. Например, сам по себе бомж не может иметь имидж бомжа, ибо он таковым является. Но художник-эстет вполне может поведенчески эксплуатировать именно этот имидж: интересным здесь будет именно дистанция между сущностью и изображением. Или политики Анпилов и Баркашов не имеют имиджа, но то, что они являют собой в жизни — социально и эстетически, составляет имидж писателя-постмодерниста Лимонова.

Имидж — это узнаваемый стереотип, театрализованная маска, на которую есть спрос, и при этом — полная анонимность подлинного лица. Такой маской может быть имидж респектабельности, или сильной личности, или чудака, или эпатирующего публику артиста. Имидж Эдуарда Лимонова есть имидж общественного негодяя. «Национал-большевизм» Лимонова — не идеологического, как тому подобает быть, а чисто эстетского происхождения.

Этика агрессивного героизма подкреплена в нем экстравагантной эстетикой насилия, что контрастирует сегодня с пошлостью и бесформенностью либерализма. В этом смысле он может быть понят как ученик Константина Леонтьева. Стилистически Лимонов и реалист, и даже соцреалист, и даже романтик. И тем не менее это явление именно постмодерна: основной пружиной творчества, а главное — его объектом, становится создание своего негативного, эпатирующего имиджа, сочинение «судьбы», понимаемой как целая цепь перформансов и инсталляций. Главное произведение писателя Эдуарда Лимонова — это сам «Лимонов»: нищий эстетский поэт — эмигрант-бродяга — сексуальный меньшевик — отребье общества — респектабельный парижский писатель — оголтелый русский большевик...

Имидж не есть органически присущий (заданный) человеку образ, но некая искусственная эстетезирующая подмена этого образа, то есть личина. Личина есть нечто, «подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности».(30) Основное свойство личины — ее пустота, лжереальность, которая и в христианстве, и в фольклоре всегда считалась свойством всего нечистого, лукавого и злого. Личина — это знак оборотня, перевертыша. Имидж как раз и призван скрыть настоящее лицо, обесценить и поставить под сомнение его подлинность и обречь его на анонимность.

Соединяя жизнь и искусство посредством имиджа и перформанса, постмодернизм, по сути, собственными методами пытается осуществить утопию, странным образом (как сказал поэт, «бывают странные сближенья») напоминающую теургический замысел Вл. Соловьева с его идеями «синтеза» самых разнородных элементов и мотивов, а главное — жизни и искусства. Жизнь, однако, здесь подменяется некоей рационалистически сконструированной игрой, реальность развоплощается: границы перемещенных предметов «актуального искусства» становятся зыбки, ибо все поддается перемещению, все может быть сорвано со своих корней, и всякое явление может быть отчуждено от своей сущности. Творчество при этом вырождается в акцию, постоянно обеспечивающую и поддерживающую этот искусственный, рукотворный мир в состоянии неадекватности, при этом натурализуя, то есть мифологизируя, ее: неадекватность и есть ценностное ядро актуального искусства, и есть «интересное».

Кроме того, постмодернизм намеренно стирает грани между искусством и не-искусством, художником и не-художником, артистом и потребителем, ибо все теперь потребители и все теперь артисты. Или так: искусство и есть потребительство, потребительство и есть искусство.

Характерным примером является перформанс, кажется, пермского художника по фамилии Мокша: будучи человеком бедным, он тем не менее раскручивал бытовые приборы: утюг, настольную лампу, холодильник — и делал из их внутренностей инсталляции. Кроме того, соединив швабру, тряпку и мочалку, он соорудил человека и укладывал его спать в свою постель, сам же спал на коврике у кровати. Суть этого перформанса в полнейшей неадекватности «нового сознания» сознанию традиционалистскому.(31) Любое недоумение по поводу того, не была ли бы эта акция куда драматичнее и даже художественнее (вспомним святого, приютившего у себя прокаженного, которому он омывал гнойные язвы и от которого слышал лишь поношения да брань), если бы он отдал свою постель живому, настоящему бездомному человеку, было бы воспринято постмодернистом как высшая похвала, ибо это и есть цель: провокация полной неадекватности восприятия, вывиха сознания.

**Игра как метафизика постмодернизма**

Жизнь, которую постмодернисты включают в искусство, становится игрой, в которую играют все участники,— возможно, принимая ее за ту детскую непосредственную игру, в лоне которой родилась сама поэзия. Действительно, у перформансов есть все видимые признаки игры, протекающей «в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы и необходимости. Настроение игры есть отрешенность и воодушевление — священное или просто праздничное, смотря по тому, является ли игра посвящением или забавой».(32)

И тем не менее в ней есть умысел, которого лишена подлинная игра,— через ее формы транслируется отнюдь не безвинный закодированный смысл: в мире нет ничего настолько священного и настолько значительного, чтобы его нельзя было «переиграть» в профанное и пародийное. Таким образом, игра перекодируется в реальность жизни (в теургическом замысле — жизнь перекодируется в искусство).

Это происходит и с постмодернистскими детскими и взрослыми электронными играми, которые претендуют на то, чтобы перекликаться с реальностью и жизненно вовлекать в них играющего, так что игра становилась бы жизнью, а жизнь превратилась бы в игру.

Такая подмена становится возможной потому, что для постмодерниста возле каждого предмета, представления, понятия, теории, мировоззрения существует их «тень», которая «при иных условиях освещения может выступить как самостоятельный, первичный объект сознания».(33) Игра (перформанс) в этом случае не только претендует на то, чтобы создать иные условия освещения, но и сама становится весьма зловещей тенью реальности, тенью, претендующей на статус первичного объекта. Это перекликается со слоганом рекламы пылесоса: «Надо жить играючи!» Так сходятся и накладываются друг на друга концепты элитарной и массовой культуры.

**Аноним новой культуры**

На эффекте иных условий освещения построены, собственно, все «измененные состояния» новых сект и религий с их магическими практиками, с этим связана и современная музыка, рожденная в лоне оккультных ритуалов: несовпадение ее ритмов с ритмами человеческого существа и подчинение последнего ее ритмическому сюжету вызывает в человеке искусственные эмоциональные и психологические состояния, которые «отодвигают» реальность, подменяя ее гипнотическими фантазиями и экстатическими сенсациями. «Интересное» оказывается в прямой связи с деформированной реальностью и с искривленным сознанием, с «тенью».

Цитаты из классики (например, смеси, «ремиксы» из Моцарта, «Князя Игоря» Бородина и «Лебединого озера» Чайковского в группах «Рапсодия» и «Hard Walks»), подвергшиеся соответствующей аранжировке и стилизованные под рок, соответствуют перемещенным предметам в изобразительном искусстве, литературе, кинематографе и театре.

Но не только. Современная музыка — и рок, и рэйв — есть неприкрытое чувственное самовыражение, это есть бунт душевного «подполья», оргия чувственности, содравшей с себя все покровы культуры: высвобождение «дионисийского» начала, оргиастическое исступление. Моцарт, забитый механическим ритмом аранжировки, — это сама культура, корчащаяся в судорогах насильственной смерти.

Такого рода самовыражение таит в себе убеждение, что, для того чтобы стать творцом, достаточно быть собой — со своей природой, генами, комплексами и фобиями и только выплескивать их из себя: так получившаяся смесь рок-музыки с ритуалами африканской магии пожирает «репрессивного» и «нормативного» Моцарта. Однако музыка оказывает несравненно более сильное воздействие на человеческое подсознание и содержит куда больший субъективистский элемент, нежели литература или изобразительное искусство, что позволяет без преувеличения говорить о ее великой мистифицирующей власти.

Итак, «тень» подменяет онтологию. Искусство становится рефлексией о самом искусстве. Формируя виртуальную реальность, оно при этом претендует на статус «актуального». Мы живем в эпоху настоящей контртеологической революции, вышедшей из темных недр революции большевистской. И то, что не удалось большевикам со всеми их карательными акциями и безбожными проектами, уже успешно осуществляется революционным постмодернизмом.

Его «метаистория» есть New Age — перевернутое и поменявшее знак тысячелетнее царство, его «метаязык» — это язык кодов и мнимостей, его перформированная реальность — это мир теней, антимир. Его творчество — это развоплощение творения. Его автор (скриптор, компилятор, news-maker, составитель, интерпретатор), в отличие от Автора в традиционной культуре, не являет мир и не преображает его, а шифрует таким образом, чтобы в нем невозможно было разглядеть следы Божиего творения и Божиего присутствия. Новый авторский имидж, включающий в себя поведенческий и интеллектуальный компонент, является залогом умышленности авторских затей. Потому что мало ли какой профан и дурень возьмет и напишет нечто вроде:

возьмем такое:

Итак Итак

— сноска и — ничего

Ты же сам бредил штампом

аббатом шаркал и шаманом вменяемым

прическа, как нацарапанная

котом в петле

(я) (не) (судья):

где нет ничего (начинается) то что

Мух как в на нашем балконе, (150

знаков),

но главное, скажут: ты=ты прав, но.

Тогда я отвечу как в первый раз:

Мух алгебра наглядна.

Промежуточное неизмененно.

Итак.(34)

Однако здесь авторская этикетка (постмодернист А. Парщиков) страхует от ошибок и гарантирует сугубую «знаковую качественность» текста.

Тот аноним, который инспирирует совершающуюся метафизическую революцию, слишком очевиден, чтобы его называть. Высшей ценностью он объявляет, как ему и положено, самодостаточное, самодовольное и своевольное человеческое «я», которое, вслед за Н. Бердяевым, готово повторять о том, что творчество и смирение — несовместны.(35)

**Реальность в новой культуре**

И все же каковы отношения «нового сознания», предваряющего (сопровождающего?) приход Новой Эры, с той реальностью, в которой произошло таинство Боговоплощения и которая сама является причастницей благу? Прежде всего она раскалывается на фрагменты и бесконечно дробится. Головой Гоголя играют в футбол (повесть А. Королева «Голова Гоголя»). Руки, отделенные от тела, скачут на пальцах и продолжают выполнять свои функции (роман Д. Липскерова «Пространство Готлиба» и кинофильм «Семейство Адамсов»).

Мир раздирается на цитаты и делается нагромождением перемещенных предметов. Внутренне противоречивая картина мира, объясняемая то теориями Дарвина, то психоанализом Фрейда, то классовой борьбой Маркса, то ницшеанской «смертью Бога» и т. д., приводит к мощному взрыву абсурдизма, утверждающего господство бессмыслицы.

Задача художника Новой Эры сводится лишь к «наведению рамки», организующей эту дурную раздробленную бесконечность нагроможденных объектов и придающей им статус текста. Самым наглядным образом это сказывается на современном романе — жанре, в наибольшей мере призванном к сотворению новой реальности.

В книге писателя-постмодерниста В. Сорокина «Роман» (имя главного героя, но и собственно «роман» как литературный жанр) эта мысль выражена поистине убийственной метафорой, развернутой по всему пространству его прозы. Роман (герой) в конце концов зверски (топором и с изуверствами Джека-потрошителя) убивает всех прочих героев (всего — около ста человек, названных поименно, с подробным последовательным описанием убийства и святотатства над каждым). То же, по мнению автора, делает со своими героями и реалистический роман. Однако роман постмодерна убивает вовсе не реалистический метод (он сам, во всяком случае, натуралистичен), а ту реальность, которая за ним стоит.

Что же касается «реальности» постмодернистских романов, она поистине демонична. Она населена какими-то перерожденцами, безумцами, сексуальными маньяками, извращенцами, наркоманами и откровенными сатанистами. Весь сюжет романа Ю. Мамлеева «Шатуны» (автор считает себя православным церковным человеком, а свое творчество — «игрой бессознательного») сводится к тому, что главный герой Федор Соннов — маньяк-извращенец — многоразлично и подробно расправляется со своими жертвами. По ходу дела он встречается с такими же маньяками и извращенцами, которые к тому же и оккультисты. В конце концов Соннова ловят и сажают.

Реальность представляет собой бред и галлюцинации сумасшедшего, как в модном романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Пустота (в романе — это еще и фамилия чапаевского Петьки) и есть главная и единственная форма реальности, населенной нежитью. Впрочем, пустотой оказывается и любая форма вообще. Будда Анагама, указывающий на предметы мизинцем, вследствие чего они исчезают, указывает именно на «истинную природу вещей». Таким образом, задача писателя сводится к тому, чтобы «выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки». Однако писательский талант Пелевина пародирует и саму постмодернистскую установку: Чапаев, Петька, Анка, Котовский, которые, вынырнув из популярных советских анекдотов, то в качестве продвинутых эзотериков спорят о последних тайнах мироздания, то играют постмодернистскими «смыслами», то пьянствуют, то нюхают кокаин, то вновь возвращаются в анекдоты о себе, слишком явно перекликаются с постсоветской реальностью.

Картины бесовского мира, лишенного и связей, и смысла, нагруженные болезненными фантазиями, которыми изобилуют романы постмодерна, уничтожают реальность с такой же последовательностью, с какой это происходит при употреблении наркотиков или при занятии спиритизмом. Однако иррациональность авторского мышления скрывает явный умысел, состоящий в манифестации всех демонических начал, которые здесь ни злы, ни добры,— эти парадигмы начисто отсутствуют в произведениях, — они занятны и любопытны: интересны.

Тот же процесс идет и в массовой культуре. Инопланетяне, терминаторы, киборги (кибернетические организмы), мутанты, привидения, вурдалаки и опять же маньяки и содомиты действуют в таком же умышленном иррациональном мире, иллюзорность которого могла бы быть расценена как сама условность искусства, если бы и здесь не присутствовала та же тенденция, склоняющая читателя (зрителя) к мысли, что феномены паранормального мира не то чтобы имеют право на существование, но и могут являться нормой.

Например, за последнее время вышли на экран несколько фильмов, сюжет которых строится на том, что некто (нечто) вселяется в человека и начинает диктовать ему свою волю. Человек «вступает в контакт» со своим «домашним» и даже получает от этого некоторую «пользу»: как минимум у него «исчезают комплексы», и он наслаждается чувством собственной «полноценности». С духовной точки зрения, диагноз, который можно поставить такому «исцеленному», очевиден.

Сходный сюжет используется и в элитарном романе Д. Липскерова «Пространство Готлиба». В парализованного инвалида вселяется жук, который оказывает влияние на своего носителя, руководит его сознанием, дает ему возможность удовлетворить свои вожделения и даже фантастическим образом зачать ребенка во чреве его далекой корреспондентки (форма романа — переписка героя и героини). Та рождает ребенка, у которого оказываются генетические приметы (отсутствие ногтя на мизинце ноги) того человека, которым был жук в прошлом перерождении, то есть ее ребенок родился все-таки от жука. Роман заканчивается тем, что ни героя, ни жука на самом деле не существует — они есть плод мистификации соседа героини, который пытался ее изнасиловать. Родившийся ребенок — это, пожалуй, единственная достоверность, не имеющая никаких амбивалентных толкований. Впрочем, отсутствие ногтя на его ноге заставляет нас усомниться и в реальности самого мистификатора — соседа, претендующего на отцовство ребенка.

Суть, однако, не в самом этом довольно патологическом сюжете, а именно в том, что даже романной реальности как таковой вовсе не существует: миром правят мистификации, среди которых вселившийся в человека наглый жук есть не более чем нормальная деталь романного интерьера.

Образ «подселенца-домового» эксплуатируется и в массовой культуре (журнал «Домовой»), в частности — в рекламе: «Не бывает дома без «Беседы» (чай) и без домового». Он выступает здесь в образе доброго улыбчивого дедушки, этакого хранителя очага. «И это мне по душе,— признается домовой, — тепло и уют в доме». Так мифологизируется полтергейст, а попросту — бесовщина. Бес становится чем-то вроде домашнего божка, с которым невозбранно и безнаказанно можно поговорить и попить чайку.

Кроме того, в обиход массового сознания с полной серьезностью вошла шутка, то и дело варьирующаяся на ТВ: «В раю, конечно, климат получше, зато в аду компания поинтересней». Подразумевается, что можно пожертвовать климатом ради интересных людей.

Похоже, манифестация духовных, душевных и телесных извращений как нормы и есть внутреннее задание, которое осуществляет современная культура,— ведь, как уже было сказано, задача мифа состоит в том, чтобы человек мог чувствовать себя в мифологизированном мире комфортно и безопасно. Он не должен видеть, как в мире, где «убит Бог», с неизбежностью умирает и причастная Ему реальность. Постмодернизм «сбивает историю с ее мерного шага», подкидывая проблемы типа: почему, собственно, нормальное «нормальнее» ненормального и почему правильное «правильнее» неправильного, а не наоборот?

И тем не менее гибель реальности ощущается на самых разных уровнях человеческого сознания. На вербальном уровне эта догадка выражается в бесконечных оговорках, продиктованных сомнением в смысле и достоверности произносимых слов. Речь как интеллигенции, так и толпы испещрена словами-паразитами типа как бы и так сказать: «Он как бы заболел и, так сказать, умер, и его, что называется, похоронили...» Исследуя речь наших соотечественников и современников, независимо от их социального статуса, можно констатировать факт тревожной неуверенности в реальности происходящего.

Это же сомнение выражается и в самом стиле современной журналистики — как газетной, так и телевизионной: глумливая интонация, выдаваемая за иронию, неоправданное количество эвфемизмов (словесных подмен) свидетельствуют не столько о поисках индивидуального стиля, ибо они сами уже сделались штампом, общим местом журналистики, сколько о коренном отчуждении сознания и реальности.

В результате мы имеем такие перлы, какими мог бы быть украшен какой-нибудь печатный орган преисподней: «Крутой мальчик» (о младенце, который упал в кипяток) или «Каменная баба» (о женщине, которую залили бетоном). Порой журналистские тексты нуждаются в дешифровке: «Он вернулся “из экологически чистых мест” на свою “малую родину”» («Новая газета») — означает всего-навсего, что человек вернулся из зоны домой. Или: «Когда НТВ решилось показать “Последнее искушение Христа”, представители народа-богоносца толпами поперли к телецентру в качестве “живой протестации” “богохульникам”» («Независимая газета») — означает, что верующие, возмущенные показом фильма, собрались у телецентра выразить свой протест.

Очевидно, с проблемой «ускользающей реальности» была связана специальная премия на фестивале «Кинотавр», проходившем в Сочи в 1998 году. Она была назначена «за прорыв к реальности»...

Однако, вопреки В. Пелевину, просто пустоты не бывает: вместо реальности появляется абсурдная квазиреальность — либо бесстыдно-безобразная, либо китчевая.

Таким образом, на место пустоты приходит, во-первых, «массовая культура», призванная создавать у человека иллюзии успокоенности, благополучия, процветания, «оберегать» личность от самостоятельного осмысления собственной жизни и бытия, помогать оперировать готовыми мыслительными стандартами. А во-вторых, элитарная культура постмодернизма, столь же рассчитанная на визионерство, и в конечном счете,— на создание виртуальной реальности.

**Виртуальная реальность**

Впрочем, и новая элитарная, и массовая культуры являются лишь частью фундаментального проекта «новой жизни» — новой виртуальной компьютерной империи, называемой еще и Книгой Книг. «Книга Книг — это попытка деконструкции тех понятий и теорий, которыми определяется самосознание современной цивилизации»(36), то есть она и есть то измененное освещение, о котором говорилось выше, призванное сделать Тень (по сути — самого лукавого) и весь ее теневой мир первичным объектом сознания.

«Книга Книг — это деконструкция мышления путем создания его множественных альтернатив, вариаций, соперничающих моделей... Позитивная деконструкция не просто расшатывает основание какой-то системы понятий, показывает ее зыбкость и релятивность, оставляя читателя перед лицом иронического «ничто», но развертывает ряд альтернатив для каждой теории и термина... вводя в более широкое пространство мысли, где каждое понятие только одно из возможных в целом гнезде или рое понятий... Сознания всех стран и времен, соединяйтесь!.. Кончилась одна система, тоталитарная, — на смену ей пришла другая, виртуальная, столь же огромная, всеобъемлющая, но уже не требующая крови и мук в оплату всемирного братства...»(37)

Позволим себе процитировать и дальше статью «Из тоталитарной эпохи — в виртуальную» одного из видных теоретиков постмодернизма М. Эпштейна, весьма наглядно описывающего проект «контртеологической революции»:

«Новая форма тотальности — всемирная Сеть (компьютерная. — О.Н.) была создана в тот исторический момент, когда потерпел крах тоталитаризм советского образца... Так родилось воистину идеократическое государство... настоящая республика умов, которые... сами запускают свои умственные станки и сами возделывают свои умственные поля в чистом виртуальном пространстве... Книга стоит вне мира, над миром. Сеть... объемлет мир собой... все шире и шире распахивает перед сознанием свои врата, чтобы сомкнуть их в глубине подсознательного... Чего не хватает россиянам в послесоветской жизни?.. Не хватает Мирской Святости и даже Вдохновенного Душегубства и Кощунства... И вот это Огромное опять надвигается на нас... из тепло мерцающих экранов, откуда на всех на нас глядит... миллионоокая Другая Жизнь... чуть подмигивающим взглядом Веселого Человека, любителя жить и давать жить другим. Миллионолистная книга, которая не требует перенести свою правду в жизнь, а сама легко, одним нажатием клавиши... пускает гулять по саду расходящихся троп... Для такой Сети, как Интернет, все традиционные способы высказывания и уровни звучания оказываются недостаточными. Не годятся для этого и расслабленные языки постмодернизма, сложившиеся на основе изношенности книжных текстов и продвинувшие еще дальше процесс их обветшания. Книги, которые двигали мир — порою жестоко и кроваво, — стали раздергиваться на мелкие клочки, глумливые или бессмысленные цитаты. Все эти маленькие игры хороши для домашней обстановки... Но для Сети... нужен другой порядок идей, к которому лишь иногда приближались самые дерзкие из философов. Нужна большая Гераклитовская игра».(38)

Сеть, таким образом, становится технологией воспроизводства искусственной жизни и знаменует новый век, связанный с созданием человеком искусственных (неорганических) систем и организмов, обладающих способностью к самовоспроизведению. Как следует из доклада С. Леви «Искусственная жизнь», «основой этой жизни является неорганическая материя, ее сущностью — информация, компьютеры — те печи, из которых появляются новые организмы».(39)

Это дает принципиальную возможность не только симулировать существование виртуальной реальности, но и развивать в ней процессы, имитирующие ее жизнь как нечто актуальное. Ее зритель становится одновременно и действующим лицом, полностью отчужденным от переживаемого в реальной жизни. Виртуальная реальность превращается в заместительницу жизни, которую она вытесняет новыми технологиями воздействия на сферу человеческого бессознательного и новыми методами взаимодействия с ним. Таким образом, компьютер становится, по М. Маклюэну, технологическим продолжением человеческого тела, сознания (подсознания) и нервной системы.

Вхождение в сферу виртуальной реальности, работающей на языке искусственной кибернетической информационной системы, ставит под угрозу реальную жизнь и реальное «я» индивидуума, который рискует встретиться со своим виртуальным двойником, претендующим на первородство. Так происходит постепенная подмена оригинала закодированным информационным знаком, Божиего творения — искусственной моделью.

Виртуальная реальность, задуманная для того, чтобы быть лишь знаковой системой или перемещенным во времени и пространстве образом, заступает на место самой жизни и поглощает ее: психосоматические ощущения человека, вошедшего в Сеть, свидетельствуют ему о ее достоверности и подлинности. Зрительные, звуковые, тактильные образы — цвета, запахи, звуки, температура, вес и т. д., — все, что характеризует восприятие человеком себя в мире, будучи пропущенным через компьютерную систему, возвращается к нему с чрезвычайной интенсивностью, будоража и стимулируя деятельность всех органов чувств. Удвоение личности («я» и двойник) переходит в новое состояние слияния себя с другим,— в частности, с компьютером.(40)

Но это сращение своего «я» может произойти на символическом уровне и с другим человеком. Как сказал герой фильма «Газонокосильщик», «здесь мы может стать кем угодно, кем хотим».

Мало того, агент Сети может изобрести целый мир, поставив себя в его центре и заставив его жить по своим законам. Виртуальная реальность, стимулируя его аутические и нарциссические амбиции, позволяет ему быть поставленным на место «умершего Бога»: она вторгается в область бессознательного, даже не столько реализуя его вытесненные желания и психические отклонения, сколько продуцируя их, провоцируя субъективные фантазии и заявляя о тотальности «коллективного бессознательного».

Реальность (отсутствие реальности), замещенная виртуальностью, то есть чистой мнимостью, принимает очертания антимира, который осознается агентом Сети как некое Присутствие. Само понятие «виртуальная реальность» в Японии определено как «Интимное Присутствие». Это «присутствие», однако, мыслится там, где на самом деле, в смысле субстанциальном, ничего нет, где располагается мир теней и небытия: смерти. Без сомнения, этот инфернальный мир населяют демоны.

Утрата реальности, происходящая по причине пребывания в виртуальных пространствах, осуществляется не за счет временного символического самоотождествления «я» (агента Сети) с явленными ему образами (как в театре или кино), а за счет полного отождествления себя с ними, полного переноса души в эти инфернальные сферы, своеобразной «смерти». Однако виртуальная «смерть» — смерть для этой жизни, для этого мира при сохранении живого чувствующего и функционирующего организма,— возможно, есть подсознательное желание, выпав из собственной жизни, обмануть реальную смерть.(41)

Во всяком случае, агент Сети дает повод говорить о его комплексах, связанных с попытками компенсировать непрожитую и непродуктивную жизнь за счет существования в иллюзорном, галлюциногенном мире, не требующем от него ничего — никакого ответа, никакой деятельности, никакого подвига. Мало того, те произвольные воплощения, в которых участвует сознание, создают иллюзию изобилия, если не избыточности, то самодостаточности виртуальной жизни, отвергающей идею всякого служения и обессмысливающей всякую жертву.

Это химерическое расширенное пространство полностью дезориентирует и парализует человеческое «я», пораженное предоставленными ему даром возможностями, превышающими как любые претензии и запросы, так и сами потребительские способности... Последней вершиной технократической мечты остается создание людей-машин, которые были бы неуязвимы для воздействий времени и болезней, наделены всеми человеческими чувствами и функциями, обладали бы бессмертием и при этом были бы поставлены на службу человеку.

В этом проекте, по-видимому, реализуются некие комплексы безбожного человека по отношению к Богу: с одной стороны, уподобиться Творцу, а с другой — лишить свое собственное творение дара божественной любви и свободы.

При этом, как утверждают исследователи, мир виртуальных представлений проецируется из сферы вытесненных или осознанных желаний, фантазий, сновидений и переживаний своего агента. Он лишь обеспечивает потребителя «его же собственным вкусом к преступлению, его собственными эротическими наваждениями, его дикарством, его химерами, даже его собственным каннибализмом, который должен раскрываться не в предполагаемом и иллюзорном, но в реальном внутреннем плане».(42)

Таким образом, виртуальная реальность паразитирует на человеческих страстях и грехах, доставая их из подполья, в которое они, в обход исповеди, были вытеснены нераскаянным «труждающимся и обремененным» человеческим «я», и раздувает из них невещественный адский огонь, еще при жизни пожирающий человека.

Несколько снижая пафос, можно отметить, что пространство Интернета — этот «глобальный банк данных», этот «планетарный справочник», этот «победный гимн связи» — напоминает «бредовое пространство хлестаковского Петербурга, где можно быть на дружеской ноге с кем угодно, а не только с Пушкиным, где день и ночь бегут курьеры, курьеры, тридцать пять тысяч одних электронных курьеров и где любой Петр Иванович имеет возможность на весь мир, а не только Государю Императору объявить, что есть, дескать, живет такой Добчинский...».(43)

**Психоделическая культура**

С той же гераклитовой игрой, принятой за модель Интернета («Вечность — это дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле»), отождествляет себя и психоделическая культура. Она формулирует свою цель как «возрождение Архаичного»(44) во имя растворения границ в групповом шаманском ритуале, основанном на потреблении галлюциногенных растений. В этом психоделическая культура видит свой «политический долг... преображения и спасения коллективной души человечества»(45), связывания конца истории с ее началом. Шаманизм представляется ей образцовой моделью спасения. Она проповедует «жить в атмосфере, богатой психическими состояниями (галлюцинациями. — О.Н.), вызываемыми по своей воле».(46)

Психоделическая культура стоит в оппозиции к культуре истеблишмента, поскольку подвергается репрессиям (борьба с наркоманией) со стороны государства и общества. Психоделический, то есть расширяющий сознание, метод призван к тому, чтобы вырвать людей из «сконструированных» состояний сознания, навязанных человеку обществом,— установлений, порядков и привычек.

Любопытно, что психоделики рассматривают телевидение, называемое ими «электронным наркотиком», как мощное средство подавления личности и навязывания ей определенной формы существования. «Ни одна эпидемия, никакое пристрастие к моде, никакая религиозная истерия никогда не распространялись быстрее и не создавали себе столько приверженцев за столь краткий период... Иллюзия знания и контроля... аналогична неосознанному допущению телевизионного потребителя, будто то, что он видит, где-то в мире является реальным... Самым тревожным во всем этом является то, что… суть телевидения — не видение, а сфабрикованный поток данных, который можно так или иначе обрабатывать, чтобы защитить или навязать те или иные культурные ценности».(47)

Психоделическая культура предлагает человечеству выход в трансцендентную и трансперсональную сферу, какую обеспечивают галлюциногены растительного происхождения.

Исследователь западной культуры А. Кестлер предлагает противопоставить институализированному насилию общества некое «фармакологическое вмешательство» для «сохранения идеалов человеческой независимости и свободы».(48) Освобождающей силой должен стать шаманизм с его союзниками — галлюциногенными растениями и «таинственными “научающими” сущностями». Все это широко практикуется в психоделической культуре, выходящей из подполья то в роке, то в рэйве.

При том, что психоделика полагает себя стоящей особняком, в ней есть коренное родство с официальной плюралистической (постмодернистской) культурой — в частности, это перемена культурного кода, языка, а «перестроить язык — значит отвергнуть собственный образ... образ твари, повинной в грехе, а потому заслуживающей изгнания из Рая. Рай — наш удел по рождению, и на него может заявлять права каждый из нас... Шаманизм всегда знал это... Наш удел — отвернуться без сожаления от того, что было... чтобы мы смогли двинуться в визионерский ландшафт все более углубленного понимания. Будем надеяться, что... мы обретем славу и триумф в поисках смысла в нескончаемой жизни воображения, в игре в полях вновь обретенного... Эдема».(49)

Любопытно, что «психоделический вопрос» ставится как вопрос гражданских прав и гражданских свобод, заявляя себя как манифестацию свободы «религиозной практики и частного выражения индивидуального разума».(50) В либеральном мире каждый человек имеет право на галлюцинацию.

В лоне психоделической культуры протекают левые молодежные движения хиппи, панков, рокеров, рейверов и т. д. Социально они оформляют себя как движения протеста против достижений технократической цивилизации. Разрыв с цивилизацией оборачивается анархизмом, идеализацией спонтанного природного порядка жизни и психоделическими радениями. В молодежных движениях есть неистребимый дух утопизма, в котором превалируют то руссоистские, то социалистические настроения, выражающиеся в опрощенчестве, в попытках жить коммунами и сообществами, игнорировать плоды цивилизации, отвергать общество и государство, идеологию и культуру.

В этих движениях присутствует романтизм с его максималистскими бинарными оппозициями: искусственному миру цивилизации противостоит мир «естественных» отношений, кабале социальных условностей — личная свобода новых «граждан мира», детерминированной реальной жизни — полет психоделических фантазий, выводящих человеческий дух за грани «посюстороннего» бытия, вплоть до самоубийства. Суицидные мотивы новых движений: смерть как протест против дольней лжи, как освобождение и прорыв к духовности — выстраиваются в соответствии с триадой: фальшивая жизнь — смерть — новое рождение.

Рокеры, например, — эти «железные, бронированные люди» — в самой своей одежде запечатлевают символику смерти: кожа, железо, черепа. Хиппи, напротив, означивают своим видом — заплатанные рубища, длинные волосы, цветы — естественность своих устремлений, направленных на создание их «волшебного мира».

Поскольку история человеческого прогресса есть в то же время история отчуждения или дистанцирования человека от собственного физического тела — по Маклюэну, все изобретения человечества в области технологии служили для того, чтобы заместить собой функции тела, продлить его в мире, создавая инструментализованные подобия ушей, глаз, ног, рук, функционально сращивая человека с машиной (автомобиль — продолжение ног, телевизор — продолжение глаз и ушей и т. д.), молодежные движения манифестировали прежде всего возврат к собственному телу, утверждая свой полный произвол над ним. Это означивалось, особенно у панков, разнообразными вкраплениями в него — нанесением татуировок, прокалыванием ноздрей и пупков, немыслимой окраской волос в голубой, красный, фиолетовый, зеленый цвет, их фигурным выстриганием в виде петушиного гребешка, хохолка, бараньих рогов и бесовских рожек.

Тот или иной образ, который создавал себе молодой человек, тут же причислял его к определенному кругу людей, к тому или иному движению. Таким образом, одежда, длина волос, стиль поведения становились знаком приобщенности, признаком «инициированности».

Музыка — в стиле панк, хэви-метал, рэйв, рок — приобретала у этих молодых психоделиков-нигилистов характер религиозного ритуала, доводящего своих фанатов до умоисступления и экстаза. Впрочем, существуют свидетельства, что многие современные молодежные кумиры проходили инициацию в сатанинских сектах и были посвящены в ритуалы черной магии.

Мик Джаггер («Rolling Stones»), певец и автор песен «Симпатия к дьяволу», «Их сатанинским величествам», «Заклинания своего брата демона», называл себя «воплощением Люцифера».

Песня группы «Led Zeppelin» «Лестница в небо» содержит закодированное сообщение, которое, при обратном прослушивании, звучит так: «Мне надлежит жить для сатаны».

Подобное же сообщение содержится и в песне «Когда в Арканзас пришло электричество» группы «Black Oak Arcansas»: «сатана... сатана, он — бог...» и т. д.

Стихия темной религиозности, на которой замешаны эти движения, напоминает русских духоборов-трясунов или хлыстов, доводивших себя своими плясками — кружениями, скачками, конвульсиями — до вакхического опьянения во имя того, чтобы освободить дух от пут греховной плоти и «обрести Бога».

Но прежде всего радения неформалов восходят к культовым ритуалам Центральной Африки, инициированных шаманизмом, подпитанных галлюциногенами и погруженных в мощные потоки языческих ритмов, призванных вызывать у участников ритуала психический сдвиг, отстраняющий чувство реальности.

Этот «ритмический токсикоз», который сродни алкогольному или наркотическому, выдает себя за высокое мистическое состояние, будучи на самом деле проявлением одержимости адепта.

**Механизмы компенсации**

Таким образом, можно говорить о современной культуре как о культуре, не укорененной в глубинах человеческого духа, не произрастающей в нем, не выращенной в подвиге культурного делания, а являющейся для человека чем-то искусственным, внешним, навязанным и чужим, а главное — намеренно неадекватным. Ее можно квалифицировать как культуру чужеродную и «импортную», привнесенную и пересаженную извне — даже не в том смысле, что ее истоки надо искать в лоне западной цивилизации, а в том, что она перестала быть формой органической деятельности человека, связанной с осмыслением драматизма его бытия в мире. Она перестала быть системой живых идей, формой общественного и национального самосознания и памяти. Она перестала быть формой экзистенциального служения сверхличным ценностям. Но она вскультивировала абсурд, расчистила пространство для темного разгула инстинктов и властной поступи теней, выдающих себя за сущности.

В современном массовом сознании это приобрело своеобразные формы, выдающие себя в склонности к употреблению «психиатрической» лексики, когда речь идет о политике, экономике или самой будничной жизни. Психиатрические квалификации, порой даже не имеющие ни бранного, ни метафорического подтекста и ограничивающиеся простой констатацией, сделались достоянием обыденного сознания постсоветского человека. Этот психологический и словесный феномен, как считает психиатр Ю.С. Савенко, «отражает потерю привычной сетки координат для оценки и элементарной ориентировки в действительности, восприятие этой последней... как извращения всех канонов, как перевернутого, кувыркающегося мира — мира, сошедшего с ума», чему, собственно, и соответствуют вошедшие в массовое употребление определения «сумасшедший, безумный, ненормальный, помешанный, шизофренический, параноидальный, бредовый, идиотический, дебильный» и т. д.(51)

Характерен для новой эпохи и американский замысел покупки и пересадки на американскую почву в качестве культурной достопримечательности Древа познания Добра и Зла, как говорят, до сих пор произрастающего на землях Сирии (на том месте, где предположительно располагался Эдем), а также воспроизведение в тихой американской провинции (город Нэшвил) точной копии афинского Акрополя.

Идея о том, что культурные ценности могут быть куплены и пересажены в иную культурную (ментальную) среду, а не взращены в кропотливом и мужественном творческом подвиге целого народа, свидетельствует о том, что постмодернистские установки закрепились в профанном обывательском сознании.

В этот же ряд можно поставить и многочисленные акции составления дайджестов, то есть адаптированных к пониманию современного человека и сокращенных текстов, воспроизводящих содержание произведений мировой литературы. Роман «Война и мир», пересказанный на тридцати страницах, «Мертвые души», втиснутые в пятистраничный текст, и аннотация «Евгения Онегина» наконец-то вполне соответствуют мировому «масскульту» с его боевиками, мыльными операми и шлягерами, имеющими спрос у потребителя.

«Клюква», которая получается в результате адаптации великой культуры, есть все та же подмена, все то же культивирование неадекватности, все то же конструирование искусственного мира. Информация, во имя которой препарируется живой художественный организм, напоминает некролог. Впрочем, как и перемещенные предметы «актуального искусства», она ассоциируется с пересаженными органами, которые никогда не приживутся к новой ткани.

Симптоматична для эпохи постмодернизма и идея введения нового календаря, с которой выступила ООН. По этому замыслу с 2001 года каждый месяц будет начинаться с понедельника и заканчиваться 28-м числом. 29, 30 и 31-е числа будут отменены, зато в году прибавится тринадцатый месяц. Сама искусственность этого проекта является залогом его успеха в постмодернистском обществе, пытающемся любыми средствами порвать со всеми формами традиционализма, даже если он выражается в следовании многовековому юлианскому календарю, помнящему историю и культуру.

Слова, которые говорит Господь Ангелу Сардийской церкви, можно отнести и к современной цивилизации: ты носишь имя, будто жив, но ты мертв (Откр. 3, 1). Должно быть, правомочно назвать ее культурой умерщвления или культурой смерти, то есть антикультурой. Смерть автора наступила вслед за смертью Бога и смертью человека. Их место занял тревожный мерцающий знак Ничто.

Достоверной представляется концепция известного культуролога ХХ века Ортеги-и-Гассета, который различал в культуре идеи-верования и просто идеи. Идеи-верования, составляющие культуру, он определял как неотъемлемые, органически выросшие из традиционной почвы «живые идеи», которыми живет человек. Он их не производит, не формулирует, не дискутирует, не пропагандирует, не поддерживает, то есть он ни в коей мере не участвует в их рационализировании и рефлексии над ними. «С верованиями ничего нельзя делать, кроме как просто пребывать в них».(52)

Итак, пока человек находится в церковном лоне, внутри традиции, то есть в состоянии «верования», он не нуждается в идеях об этом предмете. Но когда верование начинает разлагаться сомнениями, человек начинает искусственно конструировать новые модели мира, создавая идеи. Идеи возникают в «пустотах» между верованиями. И если человек в состоянии верования и даже сомнения стоит лицом к лицу с реальностью, то сконструированные идеи (псевдоидеи) уводят его от этой реальности в мир собственных домыслов.

Отпадение общества от Церкви и ценностей христианской культуры, утрата веры и порожденных ею традиционных верований привели, таким образом, к возникновению множественных пустот в современном сознании, которые и стали заполняться искусственно создаваемыми моделями и теоретическими конструкциями — псевдоидеями, которые претендуют на статус Истины с ее исчерпывающим объяснением мироздания. Но поскольку эти идеи не обладают ценностью реального и заполняют собой те сферы человеческой жизни, где, по замыслу Божиему, должна животворить вера, то и культура, возникшая из этих псевдоидей, первым делом объявляет смертоубийственную войну реальности и уводит человека в пустыни виртуальности. Эпидемии наркомании и алкоголизма напрямую связаны и с этим современным общекультурным (а по сути, антикультурным) процессом.

И если идеи культуры (верования) призваны помочь человеку в его внутренней ориентации в мире, в создании его идеального образа (или преображенной реальности), то псевдоидеи, напротив, отчуждают реальность, запутывают человека в своих сетях, морочат голову ложными мотивациями и призраками, выдаваемыми за сущность. С полным правом такая культура может быть названа антикультурой.

По самим псевдоидеям можно восстановить те «прорехи» в верованиях, на месте которых они возникли. «Ведь об истинных верованиях мы не думаем ни сейчас, ни потом — наши отношения с ними гораздо прочнее: они при нас непрерывно, всегда».(53)

Итак, идея национальной исключительности (национализм) возникает на месте утраты (или угрозы утраты) органического национального чувства, разрыва с «почвой», а космополитизм — на месте потерянного чувства церковной соборности. Идея самодостаточности человека с его свободами появляется на том пустыре, где человек сказал Богу свое нет и убил вместе с Ним и свою свободу. Растраченную творческую энергию человек пытается компенсировать идеями о творчестве и созданием «творческого имиджа», подлинное искусство — его симуляцией. Идеи реформаторства рождаются параллельно с омертвением чувства органической ткани жизни, которой присущи спонтанные явления и изменения и т. д. Можно предположить, что псевдоидеи являются продуктом замещения покаяния, его суррогатом. Они есть нечто вроде тех смоковных листьев, которыми падшие Адам и Ева пытались прикрыть пред Богом и самими собой свою наготу.

Действительно, начавшееся к концу XIX века «сексуальное раскрепощение» должно было найти себе какой-то исход: либо покаяние, либо оправдание, которое оно и получило в теориях З. Фрейда. А содомо-гоморрская стихия, захватившая мир к концу ХХ века, отыскала себе оправдание в теориях «сексуализма», объявивших его нормой человеческого поведения: «заниматься сексом лучше, чем его сублимировать». Из всего этого следует вывод, что пседоидеи и теории, претендуя на истинность, выполняют общественную функцию обоснования и оправдания греха.

В лоне такой культуры, вносящей в сознание хаос и дезориентацию, начинают возникать и накапливаться анонимные, не укорененные в человеке стандарты мышления. Эта ситуация, когда человек оказывается отчужденным от подлинных ценностей — христианских и культурных, приводит к тому, что он остается вообще без таковых. У него не остается и никаких убеждений, никакой «почвы». В соответствии с духом времени он считает все традиционные идеи, нормы и институты ложными, или, по крайней мере, «отжившими». Но у него нет никаких верований, которыми он мог бы их заменить. Он хватается за множественные обрывки псевдоидей, опустошенных знаков и просто суеверий, создавая, по собственному «образу и подобию», соответствующих «богов» и окружая их системой соответствующих ритуалов.

Процветание чумаков, кашпировских, анжелик и прочих — прямое следствие личностного кризиса современного человека. Порвав с Богом и Его Церковью, утратив чувство реальности — и своей, и мира, он пытается компенсировать чувство своей метафизической потерянности, ища подтверждений своего бытия, то пытаясь «уплотнить» его за счет материальных приобретений, то стараясь добыть свидетельства его укорененности в мистических сферах. Впрочем, еще полтора века назад об этом писал в «Мертвых душах» Н. В. Гоголь:

«Поди ты, сладь с человеком! не верит в Бога, а верит, что если почешется переносье, то непременно умрет; пропустит мимо создание поэта, ясное как день, все проникнутое согласием и высокой мудростью простоты, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напутает, наплетет, изломает, выворотит природу, и ему оно понравится, и он станет кричать: вот оно, вот настоящее знание тайн сердца! всю жизнь не ставит в грош докторов, а кончится тем, что обратится наконец к бабе, которая лечит зашептываниями и заплевками, или еще лучше выдумает сам какой-нибудь декохт из невесть какой дряни, которая, Бог знает, почему, вообразится ему именно средством против его болезни».(54)

**Мифоритуальная структура новой культуры**

Как говорит русская пословица, «свято место пусто не бывает». С этим утверждением перекликается открытие современного психоаналитика Ж. Лакана, свидетельствующего, что убийство «символического Отца» замещается в человеческом сознании появлением его в образе галлюцинации.(55)

Это значит, что «убийство Бога» оборачивается для человеческого коллективного бессознательного явлением призрака, олицетворяющего собой непререкаемый отцовский авторитет и власть.

Так на место «символического Отца», то есть Творца и Спасителя, заступает химерический оборотень, наделяемый статусом бога. В постмодернистской культуре им становится компьютерная Тень или подмигивающее Ничто («Интимное Присутствие»), именуемые в христианстве сатаной.

Напомним, что виртуальная реальность предоставляет своему адепту (агенту) исключительно то, что оказывается вожделенным для его подсознания, то есть исполняет все его «вытесненные желания», удовлетворяет все тайные и явные страсти, подстраивается под все его представления и капризы, культивируя в нем субъективность, доходящую до аутизма и нарциссизма, и выступая в качестве объективированной, онтологизированной репрезентации этой субъективности.

В связи с этим напрашивается гипотеза о том, что строение и функционирование современной культуры осуществляется в соответствии с архаичной мифоритуальной структурой, которая незримо присутствовала и при становлении культуры советской. Открытия современного психоанализа выдвигают предположения, что эта структура есть нечто устойчивое и имманентное человеческому сознанию, которое, выстраиваясь по ней, облекает ее в различные образы. Отпадение от Бога и Церкви побуждает заблудший человеческий дух искать иные объекты поклонения и защиты, иные иерархии и формы, иные способы приобщения к трансцендентному, иные удостоверения в существовании идеальной реальности. В результате этого рождаются новые мифологии, которые структурируются тем не менее по одному и тому же онтологическому принципу, несмотря на разнообразные психологические типы своих адептов.

Так психоаналитиками было открыто мифоритуальное строение шизофренического бредообразования, которое они рассматривали как безотказный механизм самозащиты в условиях расщепленного сознания и онтологической опасности, возникающей при утрате веры в Воскресшего Христа и разрыве с Живым Богом. Врачи полагают, что эта структура создается не хаотично, а под контролем целой иерархии самообразующихся планов, «перекодирующих физиологические нарушения на язык бреда», и являет собой средство адаптации и овладения угрожающей ситуацией «путем придания ей особого воображаемого смысла».(56)

Конкретизируя эти выводы и применяя их к современной культуре, можно попытаться разложить ее на составляющие мифоритуальной структуры.

Так, в качестве тотема будет выступать символический «Запад»: лоно, породившее американскую «Декларацию независимости» и лозунги Французской революции, современную технологию и мир престижных вещей, знаковую идеологию и экзотическую психоделику, богоборческий нигилизм и религиозный плюрализм.

Соответственно в качестве тотемической оппозиции выступает символический «Восток» — Иисус Христос, Православие, Церковь, Россия, традиционная культура.

Инициация, а также тотемическая имитация и идентификация участников ритуала — это усвоение соответствующего имиджа, приобщение к знаковому миру вещей, идей, слов; это — label’ы, которыми обвешан человек; раскрашенные волосы, серьги и татуировки.

Тотемическая инсценировка обрядового действия — это презентации, перформансы, хэппининги, «тусовки», телеигры (тот, кто угадывает букву или мелодию, получает приз), вхождение в Сеть.

Магическое воздействие на посвящаемого — это TВ, компьютер, психоделики, рок-музыка, экстрасенсы, агрессивная пропаганда.

Интроекция тотема, тотемическая одержимость — это все «подселенцы» — жуки, домовые, шишк!и, пришельцы, тарелочники, компьютерные двойники, голоса.

Магия «перевертышей»: нарушение общепринятых табу и табуирование общепринятого — это манифестация сексуальных извращений, пропаганда порнографии, свободное функционирование мата, замалчивание или искажение традиционных ценностей, Православия, образа Русской Церкви, истории, культуры.

Тотемический экскурс в мир предков — это психоделические «сенсации», уводящие в астральные сферы, экстрасенсорные «трансцендентальные странствия», компьютерные виртуальные путешествия в глубины бессознательного, кинематографические «машины времени» и полеты к внеземным цивилизациям.

Ритуальное членовредительство — это изменение пола посредством хирургической операции, эвтаназия, психические расстройства, вызванные воздействием рок-музыки, наркотиками, компьютерными играми, героизированное самоубийство. Кроме того — панковские татуировки и серьги.

Повышение духовного и социального ранга посвящаемого — приобщенность к знаковому искусственному миру, обретение плюралистического сознания, существование в виртуальности, психоделические и «тяжело-роковые» «откровения», экстрасенсорные вид`ения и голоса.

И, наконец, подчиненность тотемическому канону в лице главного распорядителя ритуала — это, по всей видимости, послушание тому, кого христиане искони называли врагом рода человеческого.

Новая культура родилась в лоне великих сомнений в возможность дальнейшего творчества; она родилась из оскудения творческих сил, из иссякших источников: все уже написано и сотворено — нового создать невозможно. Новое может явиться из деструкции старого — написанного и сотворенного. Из разложения целого. Из соединения несоединимого.

Этот парализующий скепсис и творческое бесплодие пытаются отыскать выход в духовных, душевных и телесных перверсиях: в контртеологических революциях, в создании симулякров, в раскрепощении инстинктов, в сексуальных извращениях.

Новая культура свидетельствует о падении человеческой личности конца ХХ века, о болезненной ущербности ее горделивого духа. В конце концов, «Закат Европы» Шпенглера можно ведь перевести и как «Падение Запада» («Der Untergang des Abendlandes»), имея при этом в виду и Россию.

«Цветущая сложность» былой христианской культуры — и западноевропейской, и русской — сменилась, как это и предвидел Константин Леонтьев, упрощенной, вымороченной, всеядной постмодернистской цивилизацией, в которой восторжествовала — увы! — самоутверждающаяся посредственность, этот «средний европеец», потребитель par excellence, воистину явившийся орудием всемирного разрушения.

Однако Леонтьев ошибся в одном, полагая, что новый антикультурный и безрелигиозный «средний европеец» будет «без пороков» — ни холоден, ни горяч (Откр. 3, 15). «Нет! Я вправе презирать такое бледное и недостойное человечество, без пороков, правда, но и без добродетелей... И даже больше: если у меня нет власти, я буду страстно мечтать о поругании идеала всеобщего равенства и всеобщего безумного движения; я буду разрушать такой порядок, если власть имею, ибо я слишком люблю человечество, чтобы желать ему такую спокойную, быть может, но пошлую и унизительную будущность».(57)

Потребитель, этот средний европеец наших дней, вовсе не ратует за идеалы практической благонамеренности и общественной благопристойности, даже в их фарисейской транскрипции,— напротив, он оказался чрезвычайно падким на все греховные соблазны, на все выверты порока, находя в любом роде извращений проявление личностной и даже творческой оригинальности и свободы.

Но, в конце концов, посредственность — и есть неспособность к творчеству, не смеющая признаться в этом и потому пытающаяся компенсировать и камуфлировать ее отсутствие созданием муляжей. Однако всякая неспособность к творчеству — следствие духовного искажения, ответственность за которое вольно или невольно несет сам человек.

Итак, именно он, этот средний европеец, обративший данную ему творческую энергию на борьбу с Творцом и Его творением, дерзнувший не только устранить из бытия своего Создателя и Спасителя, но и вовсе стереть Его следы в мироздании, сдернуть небеса на землю, перемешать их с преисподней, диктует нам теперь свои законы, окружает нас своими жандармами и кормит словами, потерявшими смысл, словами безумия.

Красота, говорит он нам, — отныне не Красота, Добро — уже не Добро, Истина — теперь не Истина, а Бытие — всего лишь одна из форм виртуальной реальности, в которой камни делаются хлебами и в которой заключены все царства мира, отданные всем тем, кто, пав, поклонился известно кому (ср.: Мф. 4, 3, 8–9).

Но Господь в «Откровении» возвещает об этом: Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг (Откр. 3, 17).

**Список литературы**

1 Мандельштам О. Я не слыхал рассказов Оссиана // Стихотворения. (Библиотека поэта). Л., 1974. С. 84.

2 Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность // Имя розы. М., 1989. С. 460–461.

3 Парамонов Б. Конец стиля. СПб.; М., 1997. С. 11.

4 Там же. С. 7, 9.

5 Там же. С. 5.

6 Там же. С. 12.

7 Леонтьев К. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 129.

8 Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи — в виртуальную // Приложение к журналу «Пушкин». 1998. 15 мая. С. 4.

9 Там же.

10 Блок А. Статья «Ирония» // Собрание сочинений. М.; Л., 1962. С. 345.

11 Строчка из басни Крылова И. «Осел и Мужик».

12 Еременко А. Стихи. М., 1991. С. 66.

13 Бродский И. Сочинения. СПб. Т. 1. С. 9.

14 Барт Р. Избранные работы // Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 106.

15 Там же. С. 389.

16 Там же. С. 388.

17 Там же. С. 389.

18 Там же. С. 390.

19 Эко У. Вечный фашизм // Пять эссе на темы этики. СПб., 1998. С. 40.

20 Там же. С. 39.

21 «ЛЕФ», 1924. С. 2–3: Цит. по: Паперный В. Культура Два // Новое литературное обозрение. М., 1996. С. 187.

22 Барт Р. Избранные работы. С. 111.

23 Там же. С. 125.

24 Эко У. Вечный фашизм. С. 40.

25 Курицын В., Парщиков А. Переписка. М., 1998. С. 18.

26 Парфенов Л. Интервью с Поздняевым М. на радиостанции «Свобода». 1997. 9 ноября.

27 Курицын В., Парщиков А. Переписка. С. 18.

28 Белицкий П. Журнал «Пушкин» в Интернете // Независимая газета. 1998. 4 июня.

29 Курицын В., Парщиков А. Переписка. С. 14.

30 Протоиерей Павел Флоренский. Собрание сочинений. Paris, 1985. Т. 1.

31 Курицын В., Парщиков А. Переписка. С. 37.

32 Хейзинга Й. Игра и поэзия // Самосознание европейской культуры ХХ века. М., 1991. С. 80. Хомо люденс. Опыт исследования игрового элемента в культуре.

33 Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи — в виртуальную. С. 4.

34 Парщиков А. Cyrillic Light. М., 1995. С. 63. (Серия «Золотой Век».)

35 Бердяев Н. Спасение и творчество // Путь: Орган русской религиозной мысли. М., 1992. № 2. С. 19.

36 Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи — в виртуальную. С. 4.

37 Там же.

38 Там же. С. 5.

39 Levy S. Artificial Life. A Report from the Frontier Where Computers Meet Biology. NY., 1992. Р. 5. Цит. по: Кабинет: картины мира. СПб., 1998. С. 188.

40 Туркина О., Мазин В. Голем со-знания-3 // Кабинет: картины мира. С. 194.

41 Там же. С. 199–200.

42 Арто А. Театр жестокости // Театр и его двойник. М., 1993. С. 99.

43 Белицкий П. Журнал «Пушкин» в Интернете.

44 Маккенна Т. Искусство и революция // Пища богов. М., 1995. С. 317.

45 Там же. С. 318.

46 Там же. С. 321.

47 Там же. С. 278.

48 Цит. по: Маккенна Т. Искусство и революция. С. 342.

49 Там же. С. 343.

50 Там же. С. 320.

51 Савенко Ю. Психиатризация массового сознания. М.: Независимый психиатрический журнал, 1996. № 2. С. 55.

52 Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 464, 465.

53 Там же. С. 465.

54 Гоголь Н. Собрание сочинений. Т. 5. С. 207–208.

55 Делез Ж. Представление Захер-Мазоха (Холодное и жестокое) // Леопольд фон Захер-Мазох. М., 1992. С. 243.

56 Зайцева-Пушкаш И. Бред при шизофрении // Кабинет: картины мира. СПб., 1998. С. 79.

57 Цит. по: Булгаков С. Тихие думы. Paris, 1976. С