

ТРАНСФОРМАЦИИ КРАСОТЫ В СОЦИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

НИКИШИН С., к. филос. н., доцент Воронежского педагогического
университета

Прекрасное – один из древнейших предметов философствования. Разные его стороны внимательнейшим образом рассмотрены в контексте многих "школ" мысли в различные исторические эпохи. Наиболее эвристически значимым представляется исследование судеб прекрасного в современном мире. Тем более, что бытие красоты пережи-

© Никишин С., 2010

ВІСНИК КНТЕУ 5/2010

79

вает теперь поистине удивительные превращения. К сожалению, иной раз удивление наше трансформируется в страх перед жутковатыми и откровенно опасными метаморфозами прекрасного. Почему ныне не чудовище превращается в прекрасного человека, как в волшебной сказке, а происходит наоборот, как в фильме "Чужие"? И что с этим делать тому, кто понимает трагичность и жуть происходящего?

Чем же опасно то, что привыкли называть теперь красотой? Во-первых, тем, что таковой она не является. Отложим пока рассуждения на тему "что есть красота?" – тем более, что после всего написанного о ней в истории философии, стоит ограничиться лишь неким отрывочно резюмирующим текстом. Ответим пока на вопрос, чем красота не является, но за что её выдают в наше время? Красивыми для общественного восприятия полагаются многообразные объекты эстетического потребления, которым воистину "несть числа". Это и вещи от прекрасных по дизайну и поражающих своим конструкторским решением автомобилей, до различных драгоценностей – "от Сваровски" и классом победнее. Это и социальные процессы – преимущественно развлекательного характера – концерты, телевизионные шоу, церемонии вручения различных премий с их роскошью и шоу-программами, религиозные церемонии, спортивные мероприятия и т.д. Произведения искусства-для-масс: поп-музыка, определенные популярные жанры кино (даже о кровавых "боевиках", и фильмах ужасов говорят – "прекрасное зрелище"). Произведения богемного искусства: от авангарда до "боди-арта", от стиля "руины" до фантазмагорических "ландшафтов" богемных столичных ночных клубов. Фетишем прекрасного выступает в наши времена человеческое тело от определенным образом драпированных "манекенов" и "манекенщиц" до совсем лишенных "драпировки" результатов успехов (и неудач) косметической промышленности и медицины. Список того, что ныне идет в горнило эстетического потребления можно продолжать. При этом, не погрешив против истины, можно указать на то, что во многом вышперечисленном действительно можно найти некие "зерна" красоты, которые способны тронуть душу. Однако ничто из этого не способно подняться до статуса истинно прекрасного. Говорим с такой уверенностью, потому что во множестве форм искусства (и "популярного", и "элитарного") заметно одно и то же функциональное предназначение – целерациональное манипулирование индивидуальным и общественным сознанием. Те, кто создает указанные произведения и инициирует перечисленные процессы, хотят власти над умами и сердцами широких социальных кругов. Как правило, сами "круги" совершенно различного социального статуса не возражают. Почему же они столь склонны к "непротивлению" манипуляционному воздействию с помощью иллюзий красоты? Что заставляет зачастую различных по уровню образованности людей преклоняться перед мишурой привлекательных форм,

вместо того, чтобы стать гораздо мудрее и счастливее в процессе познания красоты как таковой? Попробуем обозначить эти причины.

Искусство – это форма общественного сознания. Эта расхожая истина в контексте манипуляции-через-искусство предстает в следующем виде: *если задать в различных видах и жанрах искусства определенные массово популярные клише, штампы, образцы, алгоритмы восприятия и эстетической деятельности, то социум будет организовывать свое духовно-культурное бытие, свою систему ценностей согласно некоей "программе"*, а не исходя из свободного творчества, направленного на художественно-образное отражение, познание и преобразование действительности. Цель программирования в том, чтобы отвлечь общество от рефлексии над *действительностью*. Куда лучше для "программистов" будут размышления и переживания представителей различных социальных кругов над различными фрагментами различных иллюзий, не выходя за их пределы. Не стоит обвинять современных производителей иллюзий в глобальном заговоре с целью манипулятивного порабощения всего человечества. Скорее, рассуждения о происках "тайного правительства земли", "сионских мудрецов", "масонства", "матрицы", очень нехороших инопланетян – отражения непонимания истинных причин манипуляционного кризиса. Суть в том, что социокультурная ситуация современности с её развитием средств массовой информации и отработки технологий воздействия на общественное сознание, очевидно, обнаруживает качественно новый уровень возможностей профанации, фетишизации, изоциренного обмана широких масс. Как говорится, "грех" этим не воспользоваться, ибо до тех пор, пока социум будет оставаться в рамках картины мира, неадекватной действительности, – люди останутся порабощенными, принимая иной раз такое рабство за неизбежную необходимость, а иной раз – и за свободу. Мышление человека образно, мы, при всех своих потугах на рационализацию существования, остаемся существами, эмоционально переживающими то, что воспринимаем. По этой причине искусство обладает поистине магической властью над разумом, сердцем и волей. Цели-идеалы жизни, образцы поведения, язык, вкусовые предпочтения, предметы любви и ненависти, представления о добре и зле – все это мы формируем для себя и других, исходя из того, что искусство представит нам прекрасным, а что – безобразным. Поскольку средства искусства зачастую обращаются к иррациональным нашим сторонам, постольку "защитный барьер" критического размышления оказывается легко обойден – тем более, что основные виды современной социализации отнюдь не направлены на то, чтобы человек рос критичным (осуждающим – это пожалуйста, но умеющим, подобно Лермонтову, посмотреть "с холодным вниманьем вокруг", чтобы понять, что ценности масс-культуры "такая пустая и глупая шутка" – очень редко). Мгновенное же крити-

ческое восприятие враждебной материальной действительности, которым были весьма наделены наши менее образованные предки, не имеет причин для постоянной работы, поскольку непосредственной опасности для жизни человека в ходе манипулятивного воздействия нет. Наоборот, при манипуляции средствами искусства предлагаемые образцы жизни представляются, зачастую, жизнеутверждающими и иницилирующими счастливые состояния. Итак, *причина добровольного самопорабощения масс "номер один": огромное количество жанров искусства превращаются в "пустые" формы общественного сознания, внутри которых нет стремления к целостному эстетическому освоению действительности.* К сожалению, как писал по этому поводу М. Лифшиц, здесь "дело не только в искусстве. Под угрозой и другие области деятельности человеческой головы, лишь только пустая схема начинает господствовать в ней над содержанием дела" [1, с. 29].

Вторая причина для впечатляющих масштабов современной манипуляции-через-искусство – *отсутствие веры деятелей искусства в возможности неиллюзорных форм передачи прекрасного.* Красота становится осознанной ценностью через восприятие прекрасного и его осмысление. То или иное явление наделяемо чертами прекрасного. Тигр не любит "трепетной ланью", он оценивает её как добычу. Образ лани, воспринятый и пережитый человеком, делает её "трепетной". Талантливому деятелю искусства свойственно, как правило, воспринимать прекрасное острее, переживать глубже. Образы, становящиеся в глубинах его души красотой, являются основой для творения искусства в той или иной форме. Поэтому музыкант, художник, поэт, актер, режиссер и представители других "племен", населяющих "страну искусства", стараются передать в плодах своего творчества своё личное понимание смысла прекрасного. В этом стремлении многих из них ждет неприятный "сюрприз", в наши времена не менее яркий, нежели в Древнем Риме. Массы, как правило, не настроены разбираться ни в субъективных смыслах прекрасного, ни повторять авторскую практику созерцания объективных оснований красоты. Они ожидают "зрелищ". В Древнем Риме таковые сочетались с бесплатными раздачами хлеба, ныне – с хрустом попкорна в кинозалах и распитием горячительных напитков всегда, когда возможно. Образы искусства входят в массовое сознание вместе с вкусовыми ощущениями и оловянным чувством сытости. В результате этого происходит даже не обозначенная постмодернизмом "смерть субъекта" в тексте, но, скорее, происходит "переваривание" массовым сознанием смыслов, заложенных автором в произведение искусства. В ходе этого процесса образ прекрасного проходит через "мелкое сито" штампов, фетишей, привычек восприятия, свойственных в данное время широким массам. Сеть столь мелкая, что глубина прекрасного от соприкосновения с ней исчезает, словно на красоту надели

знаменитое "покрывало Майи". Для автора всё это может быть весьма страдательно, не так ли? Поэтому различные группы деятелей искусства находят различные пути избежать страданий.

Очень многие подчиняются железному закону "спрос рождает предложение", и начинают поставлять в массы те "зрелища" ("слушательства"), которые могут быть популярны – без излишнего "мудрствования лукавого". Таким образом, немалое количество заблуждений и раздробленных элементов картины мира, продуцируемых молохом современного общества, умножается средствами искусства на порядки. В результате те, кто производят "зрелища", стяжают популярность и богатство, вырабатывают "здоровый" цинизм и утилитаризм в своей профессиональной деятельности. Однако красота в бесконечности своего становления не может быть заперта в "цехах фабрики грёз".

Богемное искусство, искусство для "избранных" возникает несколько иным образом. Оно предстает тоже как своеобразная реакция на непонимание автора широкими массами. Поэтому различные круги художественной интеллигенции могут замыкаться внутри своего образа жизни, в "кружках", "клубах", создавать новые направления в искусстве, искать новые формы самовыражения. Всё это может оказаться достаточно продуктивным и для теории, и для практики того или иного жанра. Однако в богеме выпирает подчеркивание своей непохожести на массы – в этом одна из причин преобладания абстракционизма в искусстве. Автор ищет новые формы, которые вообще противоречили бы общепринятым стереотипам, разрушали бы массовых кумиров, он нагромождает один уровень символов на другой – для того, чтобы как можно полнее пояснить свой замысел. В результате сложный символический язык оказывается способна понять – в той мере, в какой бы хотелось автору – лишь относительно небольшая богемная группа. Однако чем больше автор старается создавать отвлеченных форм "чистого искусства", тем меньше объективного содержания пребывает в них. М. Лифшиц писал в связи с нарастающей популярностью "шифрования" смысла произведения: "Если я скажу, что наслаждение художественным произведением сводится к отгадыванию загадок, расшифровке или "декодированию" тайного смысла, который вложил в свой иероглиф художник, то мне действительно заняться разгадыванием кроссвордов" [1, с. 51]. Отстраняясь от масс в богемность через кодировку образов и подчёркивание собственной оригинальности, человек обрекает себя на отчуждение от могущественной структуры мира – обыденного сознания. Каким бы оно ни было хаотизированным и пошлым, в нём одновременно отражаются и объективная реальность – пусть и в том "разорванном" виде, в котором она представлена большим социальным группам, и отношение масс к данной реальности, и особенности манипуляционных "технологий", применяемых управленческой элитой к управляемому большинству. Между тем,

отношение народных масс к реальности *деятельно, практично*, следовательно, оно формирует ноосферу – наиболее динамично развивающийся "круг" земного бытия. В ходе такого отчуждения, богемный или разделяющий богемные взгляды деятель искусства, зачастую, оказывается неспособен к пониманию и адекватному отражению красоты, ибо последняя бесконечна – чтобы "ухватить" её суть, нужно охватить всю тотальность становления. В богемности же всегда есть нечто местечковое. Тем более, не следует забывать, что деятели, трудящиеся ради "чистого искусства", зачастую привечаемы управленческой элитой. В результате немало талантливых авторов попадают в экономическую и патронажную зависимость от властных структур. Посему проблески красоты вырождаются в иллюзорные формы поверхностного стиля, моды, китча, эпатажа, предельного абстракционизма, декораторства, откровенного уродства и т.д. В этих формах они через какую-то временную паузу становятся предметами на карнавале эстетического потребления масс. Дешифровка же карнавальных образов иногда даёт такое знание, что оторопь берёт:

*Ура Колумбине! Лохмотья
Благоухают на ней –
Духами и потной плотью
Разит за версту. Эгей!*

*Белилами мазана маска
Суетящегося Пьеро.
А рядом оскал: Тараска,
Раскрашенная пестро.*

(Рамон дель Валье-Инклан "Конец карнавала") [5, с. 277].

Так бегство от "черни" завершает свой круг, и следствия, порожденные богемным творчеством, "льют воду" на "мельницу" манипулирования массовым сознанием.

Иной раз, думается, что честнее многих поступил Николай Гумилёв, тоже объективно не избежавший драмы непонятости. Поэт обозначил свою позицию так:

*Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам,
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.*

(стихотворение "Я и Вы") [3, с. 10].

...Или ещё лучше стать "далёким и посторонним", подобно герою Х. Хименеса?

В виде *третьей причины* готовности широких социальных слоев к манипуляционному порабощению, успешно совершаемому средствами искусства, и очень часто под лже-эгидой паллиативов красоты, выступает *разрушение оснований культуры западноевропейского типа*. Различные способы выражения красоты (музыка, пение, театр, творчество художника и т.п.) зависят от специфики жанра, порожденного определенной культурой. Если основания культуры становятся иллю-

зорними, то и жанр рискует потеряться в иллюзорных формах. Цивилизация Запада, корни которой восходят к Западноевропейской цивилизации Средних веков и Нового времени, в результате недиалектического решения немалого количества глобальных своих проблем в существенной степени дезинтегрировала свою связь с основанием. Пресловутая "смерть субъекта" в тексте, невозможность увидеть истинную реальность за иллюзорными вселенными всевозможных интерпретаций – всё это следствия процесса разрушения указанной связи, что тождественно разрушению самого основания, ибо оно предстаёт нам в диалектической целостности, либо в абсурдной хаотичности наших отношений. Действительно, всякий читатель интерпретирует текст "со своей колокольни". М. Фуко совершенно обоснованно считает, что одна интерпретация порождает другую. Она всегда тавтологична, является интерпретацией интерпретации [4]. В области современного искусства, каково уже нередко не соответствует своему понятию, это может проявляться в бесконечных вариациях на одну и ту же затасканную тему – как, например, сюжеты современных популярных песен о несчастной любви, где и рифмы – из песни в песню – одни и те же ("весна-сна", "любовь-вновь" или менее оптимистично – "любовь-кровь"). Так же дело обстоит в массовом киноискусстве и в беллетристике. Многие современные авторы, видимо, столь страшатся "смерти субъекта" в горниле интерпретаций, что никакого оригинального субъективного творчества в произведениях поп-искусства не привносят, стараясь лишь соответствовать наиболее расхожим стереотипам восприятия широких аудиторий да поразить головокружительными спецэффектами, словно ребенка яркой оберткой для конфетки. Субъект в поп-искусстве, как правило, "отдаёт богу душу", ещё не родившись.

Если же авторское творение всё-таки несет в себе уникальный, субъективный смысл, являющийся неотъемлемой "ипостасью" красоты, то почему он теряется в потоке интерпретаций? Неужели субъект не может "светить" через любое произведение искусства, словно Солнце сквозь облака? Очевидно, что может – иначе мы совершенно были бы лишены способности понимать сюжет, авторский замысел – вообще способности *понимать*. Ведь мы понимаем и сопереживаем классическим произведениям – будь то стихотворение, живопись, скульптура, театр. Ведь способны и трагедии Шекспира, и античные трагедии оказывать на нас глубинное очищающее воздействие, делать более человечными, сострадательными – невзирая на то, что английский драматург жил сотни лет назад, а древнегреческая цивилизация давно прекратила своё существование? Получается некая "несостыковка" с теориями "смерти субъекта". Дело в том, что последние справедливы, если красоту пытаются выразить в иллюзорных формах. Чем более абстрактно представление, чем больше в нем "богемности" (интересно, что дословный перевод с французского значит "цыганщина") – тем ближе "смерть субъекта". Богемность в силу своей иллюзор-

ности оказывается оторванной от основания. Однако это – полбеда. Беда в том, что основание размыто, в том числе и этим очень часто повторяющимся "отрывом". Размывание происходит из-за того, что глобальные проблемы современности (экология, голод, СПИД, наркомания-курение-алкоголизм, "восстание масс", терроризм и т.п.) объясняются чем угодно, только не противоречиями в социально-экономических отношениях, взаимообусловленных с отношениями политическими. Отношения в экономике и политике, если освободить их от идеологического флёра, отражают в первую очередь степень решённости/нерешённости проблем справедливости в деле физического выживания общества в целом и каждого отдельного его члена – поэтому они являются естественным основанием социального бытия. В том случае, если произведение искусства не содержит в себе хотя бы "намёка" на диалектическое снятие, в числе иных противоречий, и проблем основания через выражение красоты – таковое становится иллюзорным, и субъект "тонет" в волнах контекстов и интерпретаций. В общем то, и "мир праху его", если бы "гибелью" своей он не лишил общество одной из форм борьбы с глобальными затруднениями и заблуждениями человечества. Утрата красоты, неполноценная её замена отнюдь не способствуют скорейшему благу рода людского.

Таким образом, "смерть субъекта" предстаёт в двух "трансформах": отказ от глубинного авторского замысла ради массовой популярности, примитивной доступности произведения искусства; непонимание читателями авторского замысла и тотальная замена его собственной интерпретацией, вследствие безосновности попыток выражения красоты и иллюзорности её форм. Обе "трансформы" обусловлены отрывом от социально-экономического основания, с которым красота связана сущностной связью, словно пенорождённая Афродита с морским прибором. Без вечного прибора пена высыхает на прибрежных камнях.

Смерть субъекта навевает мрачные ассоциации. Если прибегнуть к терминам, основывающимся на греческих мифах, то оказывается, что Танатос вторгается в миры красоты. В данном контексте ограничимся констатацией того факта, что смерть – тотальная реалья человеческого бытия. Поэтому, на первый взгляд, нет ничего дурного в таком вторжении. Однако, согласно многим мифам о владыках мертвых, те прекрасно знали меру распространения своих "сфер влияния" и, как правило, не стремились к большему. В XX – нач. XXI вв. *Танатос*, кажется, меру забывает – и это *четвертая причина* тотальной манипуляции общественным сознанием через извращение красоты. Мировые войны, атомное оружие и иная "адская машинерия" – тому яркое подтверждение. Неестественная смерть красоты – также опасная сторона обозначенной потери меры. То, что субъект умирает в иллюзорных формах искусства, не столь трагично по сравнению с тем, что в них умирает красота. В пределах потребления, как и в пределах безос-

новного абстрагирования существовать она не может. Образ красоты, конечно, может, подобно А. Пушкину, "сказать": "Нет, весь я не умру...", однако иллюзорные формы "принуждают" её в посмертии к печальным "превращениям". Обобщенно их суть можно выразить утверждением: подмена прекрасного безобразным, выдача последнего за первое. В качестве доказательства можна привести апофеоз смерти в современном киноискусстве и литературе. К какой только изошренности фантазии и к каким спецэффектам не прибегают, чтобы подчеркнуть моменты смерти – преимущественно насильственной, раскрасить её! В этом отношении широкие массы наших современников мало чем отличаются от римлян, наслаждавшихся гладиаторскими боями, либо от толп, стекавшихся во все времена на место публичной казни. Только изображаемая смерть имеет виртуальный характер.

Искусство не чуждалось картин смерти. Но сцены смерти преимущественно имели целью не прославление таковой, но катарсис посредством созерцательного соучастия в трагической развязке (традиция древнегреческой трагедии, очищающее воздействие которой способствовало жизнеутверждению). Смерть изображалась в уродливых формах, в комических жанрах – в гротескно-уродливых, дабы подчеркнуть необходимость жизни, невзирая на множество страданий, пожираемых человеком на жизненном пути. Нравственная норма "не убий", как один из краеугольных камней выживания общества, должна была подтверждаться противопоставлением смерти и красоты. Прекрасное и нетленное, зачастую, шли рука об руку – особенно в контексте описания и переживания духовной красоты. Те цивилизации, где смерть и её атрибуты возводились в ранг прекрасного, были обречены на гибель. Например, мезоамериканская цивилизация ацтеков с культом "цветов" – кровавых человеческих жертвоприношений и поклонения ягуарообразному богу войны, пала, как колосс на глиняных ногах, под ударами испанских конквистадоров, с которыми объединились фактически все племена индейцев, окружавшие район современного Мехико. Видимо, последние не очень-то хотели выступать в роли "цветов". Любопытно, что в эпосах древних скандинавов – "Старшей Эдде" и "Младшей Эдде", известных описанием красот и выгод смерти в бою, конечные судьбы мира изображаются весьма пессимистично – во время последней битвы – Рагнарёка – скорее всего, все убьют всех, что ознаменует торжество смерти. Кодекс самураев Бусидо тоже превозносит эстетику смерти. Однако стоит ли она всех тех бесчинств и зверств, что натворило воинское сословие Японии во все времена?

В наше время далеко не все произведения искусства, изображающие смерть, вызывают жизнеутверждающий катарсис либо демонстрацией неприглядности преждевременной смерти возвращают вполне естественное для нормального человека желание жить. Наоборот, зрелища приукрашенной смерти способствует формированию привыч-

ки масс к созерцанию виртуального убийства, как к развлечению, эффективному способу "снятия стресса". Все это приводит к милитаризации общественного сознания, что, вместе с динамикой развития вооружений, может приблизить совсем не виртуальный Рагнарёк. Безобразное насилие, прямое нарушение нормы выживания "не убий" ныне довольно эффективно выдается за прекрасное. После такого оборачивания "безобразное как апогей деформации не привносится в данном случае извне, а является внутренней, но уже искусственной деформацией самого себя" [5, с. 254].

Более утонченной формой "вторжения Танатоса" является эстетика декаданса. Она, зачастую, весьма свойственна богеме, связана с разочарованием в традиционных культурных ценностях, которые трактуются массами поверхностно, иллюзорно, извращённо. Ценности, предназначенные для массового потребления, кажутся декадентам пахнущими "мертвечиной". Вот, собственно они и изошряются в произведениях о живых мертвецах, вампирах, "утонченных парфюмерах-убийцах", "молчащих ягнятах", проклятиях древних, пророчествах апокалипсиса. Если декаданс и призывает к чему-либо облегчающему жизнь, так это к тому, чтобы "пуститься во все тяжкие" – устроить "пир во время чумы" как апофеоз отрицания всяческих ценностей. Поскольку тематика хаоса-умирания весьма привлекательна для масс – "кровь щекочет", адреналин выделяется, а реальной опасности нет – получается этакий "гормональный наркотик", зачастую сочетаемый с другими наркотиками. В результате потребитель весьма рад "поиграть в декаданс" (фраза из песенного творчества группы "Агата Кристи"). Однако настоящий упадок – военный конфликт, пьяная поножовщина, криминальная разборка, "банальный гоп-стоп", заражение СПИДом в результате неконтролируемого разврата – в большинстве случаев заставляет улетучиться прелесть таких игр "как сон, как утренний туман". Тем не менее, до тех пор, пока реальность упадка не раскрывается во всей своей неприглядности, она является неиссякаемым "поставщиком" материала для создания иллюзий о "прекрасной" мрачности разрушения. Иллюзии эти весьма привлекательны, приобретая, зачастую культовый характер жизнеотрицания (вспоминается чрезвычайно популярный в конце прошлого века голливудский фильм "Интервью с вампиром").

В качестве термина для *пятой причины* высокоэффективного манипуляционного порабощения-через-псевдокрасоту позаимствуем у Х. Ортега-и-Гассета категорию "*восстание масс*". Тотальная профессионализация способствует сужению мировоззренческих горизонтов и торжеству поверхностного отношения, "верхоглядства" в большинстве сфер жизни – за исключением конкретного набора рабочих обязанностей. Восстание масс приводит к торжеству пошлости. Последняя представляет собой, по мысли В. Набокова, которую трудно оспорить, "*ложную претензию*": пошлость – это нечто "ложно значительное,

ложно красивое, ложно умное, ложно привлекательное" [6, с. 221]. А. Зализняк и Д. Шмелёв отмечают: "Пошлым может быть только такое действие, ситуация, предмет или высказывание, которым человек приписывает некую эстетическую значимость" [6, с. 221]. В наши дни пошлость предстает не как некое качество человека, характеризующее отсутствие вкуса, но как индикатор тотальных процессов надления понятия "красота" не соответствующим ему содержанием. Обратим внимание на такой феномен как живучесть и "заразность" пошлости. Рассматривая историю развития понятия "пошлость", И. Левонтина резюмирует: "Сначала на романтическом этапе культуры происходит порыв к высокому, отрыв от низкой обыденности. Замкнутость в личном миреке, на собственных интересах связывается с человеком примитивным, бездуховным и объявляется мещанством и пошлостью (в таком культурном контексте эти два слова сближаются). Потом эта романтическая риторика сама становится штампом, готовым клише, пародией, которая перемещается в низовые слои, в массовую культуру и начинает оцениваться как пошлость" [7, с. 236].

Процесс опошления прекрасного связан со штамповкой его формы без углубления в содержание. И. Левонтина пишет, что истоки пошлости кроются в процессах "автоматизации приема", с помощью которого единожды была сотворена красота – между тем, как "в культуре происходит постоянное отталкивание и переоценка, и то, что сегодня принадлежит подлинному искусству, завтра может превратиться в пошлое клише" [6, с. 237]. Пошлость детерминирована "сном разума" – в том смысле, что человек, обуреваемый "ложными претензиями", ленится со-пережить красоту, усвоить, осознать её содержание как свое собственное – он довольствуется внешней формой и тем, что это популярно, модно, повышает его социальный статус. Восстание масс в этом контексте заключается в том, что широкие социальные слои полагают верхоглядство ("без принужденья ... коснуться до всего слегка") нормальным способом освоения культурного пространства. Богема, которая этого верхоглядства чурается и объявляет пошлым, противопоставляя ему собственную эстетствующую утонченность, сама опошляется по причине желания подчеркнуть своё превосходство – как путем усложнения (вплоть до откровенной "абракадабризации") формы, так и с помощью примитивизации формы же. Воистину, "в споре с дураком рождается истинная глупость" (Г. Малкин). Ныне по российскому телевидению идёт весьма популярная передача "модный приговор", где на примерах конкретных российских гражданок показывается, как одеваться модно, а как ни в коем случае нельзя – как будто, если не модно, так уж лучше совсем не одеваться. Подобно этому, многие "эстетствующие" люди в ходе постоянного осуждения толпы за пошлость уподобляются последней. Они создают несвойственные массам эстетические представления, однако это – не более чем мода отношения к красоте, а не стремление сущностно понять её.

В результате пошлость становится прекрасным манипуляционным механизмом. Это своего рода "станок", "автоматическая линия" сборки штампов, формального воспроизводства "муляжей" красоты на "фабрике грёз". Вспоминаются строки из песни Бориса Гребенщикова: "Турки строят муляжи Святой Руси за полчаса". Только на месте "турок" оказывается множество деятелей искусства (или ремесленников-от-искусства?). Посредством опошления прекрасное превращается в продукт массового потребления, псевдокрасоту. Так, популярная в середине 90-х годов XX ст. сентиментально-слезоточивая музыка на тему несчастной любви со словами "задремал мой старый муж, горький пьяница к тому ж", столь же "хорошо" отражает очистительную трагичность любви Париса и Елены, Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты, сколь чучело лебедя – настоящую птицу.

Если представить систему манипуляции сознанием средствами искусства в виде высокотехнологичной "фабрики грёз", то в качестве "производственных процессов" там могут выступать примитивизация образов красоты до уровня некритически воспринимаемых, предназначенных для чувственного удовлетворения объектов привлекательной формы, а также декаданс, опошление, выдача безобразного за прекрасное. Персоналом разного уровня на этой фабрике являются различные деятели искусства: создатели и кумиры поп-культуры, представители богемы, декаденты и иные "служители опустошенных", не желающих иметь дело с действительностью жанров искусства. Продукция, выпускаемая ими, имеет форму, воспринимаемую как нечто прекрасное, и функциональное предназначение "пищи" для "расшалившихся" органов чувств, поработавших разум и волю. "Пища" эта наркотического свойства: чем больше потребляешь, тем больше хочется, ибо с каждым новым её приёмом происходит своего рода "токсикация" сознания – как общественного, так и индивидуального. Эмоциональные реакции, провоцируемые иллюзорными образами, поставляемыми органами чувств, всё больше выходят из-под контроля, требуют всё больше "зрелищ". Интеллект в этой ипостаси, в полном соответствии с рядом систем индуистской и буддийской философии, тоже становится органом чувств (мысленным "чувством" чувств, не склонным к последовательной рационализации) – поскольку "наслаждается" мыслеобразами, инициируемыми продукцией "фабрики". И. Губерман едко описал динамику развращения чувствования/эмоционирования средствами киноискусства:

*Чем пошлей, глупей и примитивней
Фильмы о красавости страданий,
Тем я плачу гуще и активней
И безмерно счастлив от рыданий.*

Во время досуга потребитель ищет, чем бы развлечься, как правило, приготовляясь быть пассивным "получателем" эстетического

удовольствия. Платой за развлечение становятся не только деньги, но и *во сто крат более важный капитал – свободное время, фактически – свобода*. Фабрика работает, ориентируясь на двойной заказ. С одной стороны, "отдел сбыта", представленный, например, в области киноискусства, режиссерами, продюсерами, критиками, сценаристами, изучает судьбу произведенных иллюзий, отношение к ним в массах, и, соответственно, дает "творческим отделам" новые задания. С другой стороны, на уровне "дирекции" происходят переговоры с управленческой элитой, которая заинтересована в том, чтобы массы так развлекали, чтобы те слишком часто не задавались вопросами по поводу правильности правительственного политического и экономического курса. Поскольку чувства большинства представителей управленческой элиты столь же развращены, сколь и чувства "массовидного человека", продукция фабрики одинаково оболванивает и тех, и других, и, зачастую, самих фабричных работников. Собственно, большинство потребителей иллюзий красоты искренне уверены, что иной красоты нет. Однако последняя в виде своих вечных образов предстаёт в качестве "сырья" для производства иллюзий. Форму образа повторить, благодаря высоким технологиям легко, можно даже сделать её привлекательней, навести "глянец". О содержании никто не заботится.

Красота, передаваемая в различных образах (художественных, музыкальных, театральных, кинематографических, литературных), имеет преимущественно архетипичную природу. Именно поэтому даже её "бледные тени" оказываются весьма привлекательными. Между тем, сияние её истинных "ликов" труднопереносимо для "восставших масс". Эта непереносимость выступает, например, в виде непонятности многих классических произведений искусства, неприятие которых формируется у многих ещё в школе строгими, как Страшный суд, учителями. Слепки с формы красоты соотносятся с господствующими в тот или иной момент в обыденном сознании хаотизированными верованиями, суевериями, симпатиями и антипатиями, штампами и стереотипами. Сознание человека, отдавшего себя мутным волнам обыденности, по природе своей хаотично, не претендует на создание целостной картины мира, ограничиваясь преимущественно конкретным познанием круга его непосредственных отношений. Такой тип сознания более всего свойственен "восставшим массам". Все, что вне узкого их кругозора – это территория мифа. Если этот миф покажется красивым, будет способен доставить эстетическое удовольствие, то его и примут за реальность красоты. А в центр такой "реальности" поставят "себя, любимого" – "человека нарциссического". Это и знаменует потерю массами потребителей оснований своего бытия, сводящихся к "умной практике" комплекса социально-экономических отношений, возводимых в процессе самосовершенствования человека до

уровня истинной красоты, высокой духовности. Конечно, никакие научные революции не отменили социально-экономического базиса общественной жизни, иначе мы все стали бы ангелами, не нуждающимися в пище, одежде и тепле очагов. Но, к сожалению, всемирный иллюзион столь эффективен, что многие даже не задумываются о возможности умной, целостной практики, а если и думают иной раз – то отказываются верить в свои силы. Эгоцентризм, как стержень картины мира консервативен – ради самосохранения он не сможет выйти за пределы себя самого. Умная практика требует этого, для неё нужна не эгоистическая, но всеобщая точка зрения, обеспечивающая эффективное согласование усилий в рамках коллективного совершенствования. Красота истинная вырывает человека за пределы обыденного сознания, показывает действительное Основание и перспективы его освоения, пугает масштабами проблем и труда, требующего их решения, в том числе и работы над собой. Созерцание красоты не может оставить от Эго и камня на камне. Между тем, как её паллиативы только укрепляют эгоизм и индивидуализм. Происходит это потому, что человек полагает: можно всё потребить, нужно только заработать достаточно средств, иметь время и оказаться в нужном месте. Таков итог привыкания к продукции "фабрики грёз". Остаётся лишь сказать, что производство её – экологически грязное, губительное для экологии разума, вытравливающего из него духовность в виде красоты. После освоения фабрикой соответствующих ресурсов остаётся "минусовое пространство **опустошённых форм**" (выражение М. Шкепу [9, с. 300]) – форм культуры, форм красоты.

М. Ломоносов, к счастью был прав, утверждая, что "музы не такие девки, которых всегда изнасиловать можно". Поэтому делать (создавать) нужно, собственно, Красоту. Может быть, невзирая ни на что. В момент её претворения в жизнь человек наполняет созерцаемое собственным смыслом прекрасного. Созерцание при этом может быть и чувственным, и умозрительным, касаться и сиюминутного феномена, и длительно наблюдаемого процесса, но для творения красоты оно должно стать *активной практикой* порождения смысла в результате уникального, никогда не повторяющегося в подробностях слияния чувственного отражения действительности и субъективных представлений о прекрасном. Но как отличить смыслопорождение красоты от иллюзии такового?

"Явление" истинно прекрасного должно сопровождаться следующими феноменами.

Во-первых, *позиции Эго становятся шаткими*. Человек, творящий красоту, выходит за пределы обыденной картины мира, поскольку имеет дело с отражением действительности. В процессе смыслопорождения Красоты он "вликает" себя в это отражение, становится действительностью, каковая для него уже не отчужденный объект, но

он сам, вдохновленный и восхищенный. Мигель де Унамуну в стихотворении "О чистом искусстве?.." советовал для понимания прекрасного верить в чудо, как его объективный, сущностный признак [5, с. 268]. В результате представляющегося чудесным взаимопревращением субъекта и объекта исчезает субъект-объектное противоположение, Это может вообще быть разбитым в этот момент, а потом собранным в совершенно иной конфигурации, – выражаясь "компьютерным" языком, оно "апгрейдится".

Во-вторых, *через конкретный образ красоты происходит касание всего объективного основания, восстановление связей с ним.* Это обусловлено тем, что творение смысла прекрасного, как мы говорили выше, активная практика по освоению действительности эстетическими средствами. При этом она подразумевает преобразование человеком себя. Вечно становящаяся действительность совпадает с выходящим за пределы Это становлением человека. Это совпадение и *осознаётся* как момент прекрасного мгновения, которое хочется остановить. Однако остановка без утраты красоты невозможна (ибо красота, по выражению О. Босенко, "утопает в становлении" [8, с. 246]). Произведение искусства, несущее в себе образ истинной красоты, несмотря на свой ограниченный объем, временные рамки, несовершенство формы и материала, отнюдь не коллапсирует прекрасное мгновение, но представляет некий "портал", "врата" в Красоту. Созерцающая то или иное творение, человек или группа людей, нацеленные на познание/со-переживание красоты, а не на потребление удовольствия, могут также *осознать* своё единосущие с вечным становлением. "Плоть" от "плоти" становления, красота тем и отличается от фиксированных образов эстетического потребления, что, по словам В. де Унамуну:

*Реет меж мглою и светом,
Тенью от дыма скользя...
Увековечить ли? Где там!
Даже замедлить нельзя [2, с. 270].*

Осознанность со-творчества Красоты – это третий признак неиллюзорности её образа. Не автором единым творится красота его произведения, не мать-природа демонстрирует нам все безмерное великолепие вселенной. Человек, осознающий Красоту, её и творит. Деятель искусства делает это также и с помощью средств, освоенных им в рамках того или иного жанра, направления. Тот, кто не "служит музам" занимается с ними одним делом в процессе со-переживания, восхищения, понимания. Вновь приведем высказывание О. Босенко: "Красота вселенной такова, какова природа человека творящего" [8, с. 222] – человека, как коллективного существа, стремящегося к её со-творению.

И, наконец, *четвёртое: красота делает явными противоречия, творящиеся в основании*. О них может и не идти речь напрямую, наглядно – как на полотнах "передвижников". Однако же, за счет своей способности вырывать человека за горизонт обыденности, она позволяет взглянуть "по возвращении" на вещи другими глазами – глазами Андрея Рублёва из фильма А. Тарковского. Анализируя причины, вызывающие к жизни творчество японских поэтов и писателей, Т. Григорьева приходит к более широким выводам об особенностях сотворения красоты: "...Сердце объято трепетом несказанным, и люди, читающие и слушающие написанное, чувствуют: это правда; и тоже испытывают сердечный трепет. Вроде бы и нет прямой пользы от написанного, но на душе у человека становится светлее" [9, с. 47–48]. К тому же, эстетические формы красоты – не единственные. Предстает она и в познании, и в нравственных формах, и в формах различных социальных отношений, проникнутых разумностью и справедливостью. П. Сорокин солидарен с античными философами в том, что в конечном счете человеческая деятельность детерминирована стремлением к истине, красоте, добру и пользе. В сетях иллюзий человек оказывается, когда жертвуют одними всеобщими ценностями ради других, противопоставляет их. Красота может весьма эффективно представлять в своей истинной форме, доступной и для рационального понимания, и для эмоционального переживания, все инвариантные и универсальные ценностные ориентиры развития человечества – эту истину в теории формулировали такое же множество раз, сколько забывали на практике. Не случайно, например, в японском языке слова "искренность" и "истина" пишутся одним иероглифом, а красота трактуется как высшая искренность наиболее точного отражения действительности [9, с. 37]. Между тем, научное познание, абсолютизовав рациональный гнозис и ситуативную пользу, зачастую, среди прочих причин, приводило к недобрым последствиям (чего стоит только ядерное оружие и опасность эко-катастрофы). Красота, помимо эстетического, обладает и нравственным, и познавательным содержанием, и, следовательно, чужда низкого утилитаризма, ибо представляет общечеловеческую пользу. Таким образом, рождение истинной красоты может способствовать восстановлению целостной картины мира, возрождению жизни на "минусовых пространствах" вследствие реконструкции связей с основанием. Здесь уместно цитировать В. Шкловского: "Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством... Искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно" [11, с. 12].

Подобное возвращение жизни неизбежно обостряет задрапированные мишурой развлекающих иллюзий противоречия, и, следовательно, опасно для "восставших масс" – и в части управленческих элит,

и в части управляемых слоёв. Думается, и те, и другие полубессознательно держатся за свои позиции и субсидируют "фабрику грёз".

Сказано не так много нового о прекрасном и его приключениях. Тем не менее, здесь попытка показать направления её трансформации в псевдоценность, итоги этих путей. Выявление наиболее масштабных манипулятивных "режимов" действия псевдокрасоты придаёт работе определенное практическое значение. Оно может быть полезным для выработки мировоззренческих принципов противодействия мировому иллюзиону, применимых на практике. В противном случае, любая безупречная с точки зрения формальной логики и эстетики текста работа может стать "общим местом". Здесь обрисованы лишь контуры указанных принципов, основанных на диалектическом снятии разделённости между субъектом и объектом, между общественным сознанием и его основанием, между индивидуальной ограниченностью и свободой социального со-бытия через со-творчество Красоты. Остаётся надеяться, что понимание тонкостей мимикрии псевдокрасоты поможет этому снятию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Лифшиц М. А.* В мире эстетики. Статьи 1969–1981 гг. / М. А. Лифшиц. — М. : Изобразительное искусство, 1985. — 320 с.
2. *Испанская поэзия.* Всемирная библиотека поэзии. Избранное. — Ростов н/Д : Феникс, 1997. — 448 с.
3. *Гумилёв Н.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. / Н. Гумилёв. — М. : ТЕРРА, 1991. — 416 с.
4. *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — М. : Прогресс, 1977. — 488 с.
5. *Шкепу М. А.* Феноменология истории в трансформациях культуры / М. А. Шкепу. — К. : Кн. изд-во НАУ, 2005. — 360 с.
6. *Зализняк А. А.* Пошлость / А. А. Зализняк, А. Д. Шмелёв // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. — М. : Индрик, 2004. — С. 221–230.
7. *Левонтина И. Б.* Осторожно, пошлость! / И. Б. Левонтина // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. — М. : Индрик, 2004. — С. 231–250.
8. *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте / А. В. Босенко. — К. : Ред. журн. "Самватас", 1992. — 256 с.
9. *Григорьева Т. Г.* Красотой Японии рождённый / Т. Г. Григорьева. — М. : Искусство, 1993. — 464 с.
10. *Шкловский В. Б.* Искусство, как прием / В. Б. Шкловский // Теория прозы. — М. ; Л., 1925. — 245 с.