

---

---

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

## Россия: культура и субкультуры

### Миф единой культуры

Весной 1992 года советник президента Б. Ельцина по национальному вопросу, женщина с репутацией интеллектуала — Г. Старовойтова посетила Гуверовский институт в Вашингтоне. На вопрос, с чем, по ее мнению, должен идентифицировать себя сегодня русский народ в позитивном плане, она ответила, повергнув в изумление американских поклонников ее ума: «С русским языком и литературой».

Неудивительно, что американским профессорам такой ответ показался нонсенсом — трудно представить себе возможность установления американской идентичности через английский язык или книги Эдгара По и Марка Твена. Ответ Старовойтовой, однако, отражал старую национально-государственную догму, рассматривавшую литературу как очаг национальной самоидентификации. Русский человек неохотно идентифицирует себя с русской государственностью или с территорией страны. Первое, скорее, отталкивает, чем привлекает. Лоскутное же одеяло карты с массой национальных образований, собственно, и составляющих Россию, — нетвердая почва для самоидентификации. В этих условиях литература и язык становятся главным мифом, унифицирующим русскую нацию. Русская нация на уровне расхожего сознания формируется не Ярославом Мудрым (который почему-то княжил на Украине!) или Иваном Калитой, но Пушкиным, Толстым и Достоевским. Они выступают как подлинные основатели национальной культуры, а следовательно, и национального самосознания.

Совершенно особый статус литературы для российских политических структур породил несколько существенных императивов в отношении русской классической литературы — она начинает описываться как сама нация: самая великая, самая всечеловеческая и отзывчивая, самая духовная и т. д. До сегодняшнего дня болезненную реакцию вызывает вопрос о национальном составе русских писателей (сравни с известным требованием националистов различать русскую и русскоязычную литературы). Помимо шовинистической идеологии в этой охране расовой «чистоты» русской литературы проглядывает страх, что последнее убежище национальной идентичности становится более чем сомнительным из-за нашествия в словесность евреев.

Особая связь русского национального самосознания с литературой приводит и к настоящей потребности создать, получить, придумать, выпестовать фигуру писателя, который буквально будет своего рода зеркалом русской национальной идеи. Очевидна тенденция выделять писателей с большим эпическим замахом, главными прототипами для которых служат,

---

*Ямпольский М. — профессор отделения славистики университета Беркли (Калифорния, США).*

конечно, Толстой и Достоевский. Бабель, например, переживал, что «главный русский писатель» Толстой пишет так длинно. Существует, по-видимому, какая-то мистическая связь между географическими размерами России и величиной «главного» русского романа «Война и мир». Писатель должен производить что-то такое же большое, как и сама Россия. Когда понадобился кандидат на должность современного классика, им, конечно, стал Шолохов, с очевидной претензией на создание нового эпического полотна — «Войны и мира» XX века. Новый претендент на роль живого олицетворения России, Солженицын, старается циклом своих исторических романов перекрыть размеры «Войны и мира». Его романский цикл строится как гигантский эпос, призрачно перекликающийся с размерами самой страны.

Любая нация склонна ретроспективно унифицировать свою культуру, представлять ее как некое гомогенное и непротиворечивое образование. К России это относится, возможно, еще в большей степени, чем к другим странам. Российское государство, несмотря на все свои многолетние имперско-мессианские претензии, с трудом насаждало собственную мифологию. И даже в тот период, когда Россия получила на вооружение мощную революционно-мессианскую идею, национальный тип самосознания тяготел к формированию по культурно-языковому принципу.

Мифология классической русской культуры на удивление непротиворечива. Здесь мирно уживаются все классики — Пушкин тихо «светит» (в отведенной ему роли «солнца русской поэзии») рядом с Белинским, который покашливает (чахотка) неподалеку от пашущего Толстого. Эта мирная картина, насаждаемая школой и официальной социалистической мифологией, имела существенное значение. Очаг национальной идентификации, по определению, не может быть противоречиво-множественным. Он должен составлять некое единство, которое я бы обозначил термином «тело культуры». Это мистическое тело — нечто вроде средневекового *corpus mysticum* христианской церкви. Охрана единства и «чистоты» этого тела — важнейшая функция идеологически-культурных механизмов прошлого времени. Такую гигиеническую функцию в значительной мере осуществляли критика и литературоведение. Последние в силу присущих им задач описания «литературного процесса», «эволюции», «влиятий», «заимствований», «подтекстов» и т. д. необычайно склонны подчеркивать единство культурного поля. Ведь только концепция такого единства позволяет описывать культуру как совокупное «мистическое тело».

Но, конечно, и на более примитивном, вульгарно-просветительском уровне происходило постоянное стирание противоречий и гетерогенностей, призванное сформировать мифологию единства русской культуры. Грызня последних лет между «патриотами» и «левыми», например, традиционно возводилась к своему историческому прототипу — полемике между славянофилами и западниками в XIX веке. Эта полемика служила не только исторической моделью, но и важнейшей матрицей описания идеологического противостояния внутри русской культуры. Характерно, что эта борьба сегодня интерпретируется сквозь призму примирительного единства — «все они благородные русские люди, боровшиеся за единую цель национального процветания», «их полемика носила чисто культурный характер» и т. д. (весьма показательны в этом смысле «примиренческие» выступления на эту тему Д. Лихачева). Тыняновская модель, ориентированная на переосмысление этого старого противоречия в терминах оппозиции глубоко взаимосвязанных архаистов-новаторов, весьма показательна, так как демонстрирует «производство» идеологии культурного единства с позиций высокой филологии.

Филолого-исторические полемики имеют, однако, не только узколитературоведческое значение. Они непосредственно связаны с российскими политическими реалиями.

### **К возникновению оппозиции «культура/цивилизация»**

Нетрудно понять, что идея единой культуры существенна для государства и поддерживается им как зеркало государственного единства. Государство опирается на культуру, которая в своей унифицированной форме постоянно опирается на государство.

Формирование русской культуры Нового времени (которая — как и иконопись — собственно и является главным очагом идентификации) шло по европейскому образцу, но со своеобразными перекосами. В XVIII веке она была в целом почти безраздельно зависима от элиты правящего класса — придворных слоев и трона. Конечно, и в Европе «старого режима» зависимость литераторов и художников от аристократии и двора (т. е. от структур власти) была очень высокой, но все же она оставляла жизненное пространство для Бомарше или Вольтера.

Но классическая русская культура возникает как раз в видимой оппозиции власти. Ее формирование отдаленно напоминает немецкий образец. Близость русской культуры немецкой, а таковая, несомненно, существует, во многом объясняется историческим сходством между двумя странами. Обе вышли на политический горизонт Европы с некоторым опозданием, обе испытывали по разным причинам сложности в определении собственной идентичности и своего места в европейской цивилизации. В обеих странах политическая жизнь была крайне слабой из-за отсутствия развитой буржуазии и мощного сосредоточения власти в руках придворно-бюрократического аппарата.

Немецкую культуру создают бюргеры, которые не могут войти в правящую элиту, гораздо более закрытую для третьего сословия, чем, скажем, французский правящий слой, постоянно смешивающийся в XVIII веке с выходцами из богатой буржуазии. Как показал Н. Элиас, неаристократическая интеллигенция Германии сосредоточивается в основном в церкви и университетах, которые осознают себя в оппозиции к «закрытой» административной верхушке. В силу этого немецкая культура в XVIII—XIX веках формируется как антиаристократическая. Аристократия при этом выступает хранителем социального этикета, принимающего формы «цивилизованного» поведения. Отсюда, согласно Элиасу, в Германии формируется ясная оппозиция «культура/цивилизация». Культура (как нечто духовное и возвышенное) формируется в оппозиции к цивильным этикетным формам поведения, которые критикуются как «пустые», «поверхностные», «глупые». По существу, оппозиция «культура, цивилизация» в Германии отражает неспособность рознично-буржуазного слоя войти в состав правящей элиты и приобщиться к власти.

В России мы обнаруживаем ту же оппозицию, во многом объяснимую сходными мотивами. В первой трети XIX века, в начальный период формирования русской классической культуры, она возникает в основном в среде той аристократии, которая пытается эмансипироваться от власти, тяготясь отсутствием альтернативы административным структурам самодержавия. Русский дворянин оказывается перед выбором: либо делать бюрократическую карьеру в администрации (или в армии), либо быть выброшенным за пределы властных структур. Русская литература (как явление «духовной» культуры) возникает именно в контексте отказа целого поколения (в основном средней аристократии) стать государственными чиновниками. (Закономерно, что формирование новой независимой литературы идет параллельно волне отставок дворян в армии, первому «де-

кабристскому» выступлению аристократии против самодержавия. Показателен и процент литераторов среди декабристов.)

Стержень социальной позиции Пушкина (идентифицируемой со свободолюбием русского интеллигента) проходит через критику социального этикета с позиций культуры (как области реализации свободы). Характерно, что «биография» Пушкина с начала и до конца пронизана бунтом против «цивильных» норм придворного ритуала. Его эскапады у цыган и т. д. являются прямыми формами отказа от гнетущих норм этикетности.

Но еще более фундаментальное значение оппозиция «культура/цивилизация» приобретает позже, с приходом в литературу поколения разночинцев, культивирующих «нецивилизованные» формы поведения (сравни с *нигилистической антиэтикетностью*) как выражение полной недоступности властных структур для нового поколения интеллигенции. В отличие от Германии православная церковь так и не стала в России альтернативным духовным убежищем (как и эффективной формой приобщения к власти). Культура целиком сосредоточивается в литературе и университетах. Они становятся главным прибежищем русской интеллигенции.

Оппозиция «культура/цивилизация» приобретает в России столь же важное (а может быть, еще более важное) значение, как и в Германии. Она становится основой критики Европы. И в этой критике европейской цивилизации как «пустой», «поверхностной», «этикетной», <<бездуховной>>, по существу, отражается тот же комплекс недопущения России внутрь европейской системы ценностей. Россия противопоставляется Европе как страна богатой духовной культуры странам цивилизации. Эта оппозиция помогает преодолевать национальные комплексы, связанные с очень низким уровнем бытовой, материальной культуры в России. Последняя относится к разряду цивилизационных «ненужностей». Ее отсутствие становится плюсом, помноженным на наличие уникальной культуры.

Оппозиция «культура/цивилизация», по моему мнению, всегда возникает на границах некоторого «недопущения» — там, где те или иные политические, властные, финансовые привилегии оказываются недоступны целому социальному слою, который реагирует на эту блокировку гиперкомпенсаторным производством «духовной» культуры и критикой этих привилегий как элементов враждебной цивилизации.

Карикатурным образом персонажи русской культурной сцены, особенно истерически претендующие на духовность (а следовательно, как правило, бессознательно испытывающие комплекс неполноценности, ущербности), всегда рано или поздно начинали ориентироваться на наименее цивилизованные слои населения как на носителей «истинной» культуры. В такой ситуации безграмотность писателя не могла ставиться ему в вину и превращалась в знак какой-то особой, автохтонной культуры. *Культура буквально начинает пониматься как нечто, произрастающее в местах, наиболее удаленных от цивилизации.* Именно такую позицию культивировали предшественники деревенской прозы, литературные «патриоты» и т. д. Но эта же позиция в карнавальной форме воплощалась в поддевках и косоворотках некоторых русских писателей XIX века. Эта же позиция дает идеологическую базу для селекционирования «настоящих» и «ненастоящих» русских писателей.

## Культура и власть

Русская культура, как было сказано, по-видимому, формируется в борьбе за власть и против власти. Эту ее черту по-своему ощутили идеологи социалистической культуры, представившие всю классическую русскую литературу как совокупного борца с самодержавием. Парадоксальным образом (но именно парадоксами, как правило, и питаются отношения

интеллигенции и власти) в своем противостоянии администрации, в своём стремлении противопоставить ей власть культуры и общественного мнения русская интеллигенция сформировала мифологический базис для русской национальной самоидентификации. Русским в такой схеме становится тот, кто принадлежит культуре (русской культуре, «истинной» культуре, «духовной» культуре и т. д.), которая противопоставлена государственности. До сих пор в России, на мой взгляд, фетишизм культуры с трудом соединяется с защитой государственности. Культура парадоксальным образом отчасти оказывается разрушителем последней.

Однако ситуация такого противостояния далеко не абсолютна. Как это часто бывает в сфере политического сознания, господствующая идеология ассимилирует и использует большую часть направленных против нее доктрин.

Формирование культуры как идеологического, мифологического фетиша (противопоставленного материальной сфере существования) и приводит к возникновению устойчивой мифологемы *единства культуры*. Культура становится особой областью, куда допускается все «истинное», «подлинное», «русское» и где оно приобретает некий стигмат принадлежности к избранному народу. Понятно, что в таких условиях сами производители культуры всячески стирают ее противоречия и гетерогенность (или интерпретируют *противоречащие ее единству* элементы как не относящиеся собственно к русской культуре — экспортированные, враждебные, чужеродные). «Единство русской культуры» становится в равной мере необходимым всем — и властям, и «творцам».

Именно поэтому такое значение приобретает процедура культурной канонизации, в которой государство стремилось участвовать максимально зримо. Неслыханные по масштабам юбилейные празднества, связанные с годовщиной того или иного литератора, носили характер государственных торжеств. Борьба между интеллигентской оппозицией и режимом во многом, начиная с хрущевского времени, шла вокруг канонизации тех или иных писателей и соответствующей перекройки воображаемой карты культуры.

Но, может быть, самое удивительное культурное явление периода «развитого социализма» — это то, что миф культурного единства здесь воплощается в жизнь с невероятной полнотой (как, впрочем, и многие иные утопии). В начале 30-х годов происходит разгон групп и направлений во всех сферах искусства, и административным методом формируется единая социалистическая культура. Прекращается и издание «популярной» литературы — сентиментальных романов, детективов, на долгие годы заменяемых псевдоклассикой — Жорж Санд и Александром Дюма. *Тоталитарное государство обменивает финансовую поддержку культуры на ее гомогенность и единство*. Со второй половины 30-х годов окончательно устанавливается изоморфизм классической культуры и культуры современной, которая направляется в сторону все более академического классицизма. В живописи воцаряется имитация передвижников, в музыке — Глинки и Чайковского, в литературе — романа XIX века, в театре — Малого театра и Щепкина.

Это явление объяснялось по-разному. Расхожим объяснением являлась ссылка на консервативно-школьные вкусы большевистских вождей, в том числе и Ленина. Это, конечно, так. Но дело не только в этом. *Модель классического русского искусства становится актуальной именно тогда, когда государство начинает формировать единую и однородную советскую культуру*.

Безусловно, наличие единого тела культуры — всегда отчасти миф. И все же вплоть до 60-х годов степень «различия» внутри советской культуры была минимальной. Удалось сформировать такой стереотип культурного поведения, когда целый ряд «основополагающих» художественных текстов

получал универсальное хождение не только в разных социальных стратах, но даже в разных возрастных группах. В кино, конечно, такое явление вызывает меньшее удивление, чем в иных видах искусства. Универсальный, тотальный успех «Чапаева» или «Цирка» поражает воображение не так, как судьба некоторых канонических книг. Например, быстрая канонизация Маяковского сделала его поэзию в равной мере популярной и среди малолетних пионеров Казахстана, и рабочих Сибири, и московской интеллигенции. Создается такой тип культуры, который призван вобрать в себя молодежную, народную, массовую, этническую и другие субкультуры. Эта культура сразу же с момента своего изготовления функционирует как классическая (т. е. преодолевающая различия субкультур). Именно установка на изготовление изначально «классических» текстов, на мой взгляд, и объясняет чрезвычайную важность моделей классического русского искусства XIX века для социалистического реализма. Вместе с формой имитируется и функционирование. Одновременно происходит парадоксальное смешение современного и классического. Последнее воспринимается как актуальное и интерпретируется в кодах настоящего момента. Пушкин становится борцом с самодержавием, Толстой — зеркалом революции и т. д. При этом современное искусство в силу этого миметизма, напротив, воспринимается как относящееся к вечности, отстраненное от самой непосредственной актуальности.

Трансляция классической модели принимает форму настоящей культурной эстафеты. Художники социалистического реализма имитируют классические образцы. Их произведения, в свою очередь, имитируются самодельными художниками. Широкое распространение получает практика «шефства» профессиональных артистов над любителями. Шефство призвано обеспечить репродукцию классического архетипа. Множество самодельных, псевдонародных художественных институций — «народных» театров, изостудий и т. д. — по-своему контролирует производство культуры на всех уровнях и обеспечивает воспроизведение унитарной модели.

Близость этих очагов организации народной культуры производственным структурам очевидна. Россия была, по-видимому, единственной страной, где кружки балльных танцев создавались в рамках государственных предприятий (вся структура самодельного искусства опиралась на разветвленную сеть заводских, совхозных, колхозных домов культуры). Эта близость производству (которая в иных формах насаждалась и в «высокой» официальной культуре) показывает, что сам метод унифицированного индустриального и сельскохозяйственного производства проецировался и на производство культуры. Но этим дело не ограничивалось.

Я хочу напомнить о любопытном анализе социалистической экономики, предложенном Ж. Батайем в его книге «Проклятая часть» (*La part maubite*). Батай утверждает, что западный капитализм смог добиться доминирующего положения в силу его способности ограничивать непродуктивные траты и инвестировать часть нерастраченного богатства на воспроизведение производства и создание средств производства (что вполне согласуется с идеей «протестантской этики» как двигателя капитализма, по Веберу). Согласно Батайю, правящий класс Российской империи не был ориентирован на практику экономии и воспроизводства.

Русская революция, как и все революции, была прежде всего озабочена перераспределением богатств, а не производством. Самым удивительным достижением большевиков, согласно Батайю, было то, что они смогли наладить в стране такой тип экономики, который практически исключал производство благ потребления и целиком ориентировался на воспроизведение средств производства. Экономическая уникальность этой ситуации заключается в том, что при экстенсивном нарастании производственного

потенциала никто в обществе не получает от него пользы (в том числе и правящая элита). Осуществлялся своеобразный тип экономии (ничто не тратится «впустую», все реинвестируется), которая оборачивается гигантскими затратами (экономика такого типа работает без потребителей).

Батай находит целый ряд экономических оправданий такой политике. Меня же в данном случае интересует совершенно иное. Культура, по определению, относится к чисто затратному типу деятельности (любая форма *репрезентации является чистой тратой*, которая, разумеется, может принести дивиденды в виде политического авторитета и т. д.). Изъятие из оборота почти всех слоев населения любых излишков приводит к резкому сокращению культурной деятельности этих слоев. Такое изъятие и соответствующая ему критика гедонизма парализуют возможность бескорыстного наслаждения культурой, zakлейменную как пустая трата. Искусство начинает строиться по тому же принципу, что и производство. Отсюда и индустриальный по своей сути метод копирования и воспроизводства образца, модели. Но отсюда же в какой-то степени и сама идея культуры как антипотребительской ценности.

Я почти убежден, что культура отчасти умышленно производилась в непотребляемом виде. В крупнейших городах СССР, в том числе и в Средней Азии, строились оперные театры (я выделяю Среднюю Азию потому, что там никогда не существовало ни оперного, ни балетного искусства). Для этих театров были написаны «национальные» оперы и балеты, имитировавшие образцы русского классического искусства. Таким образом осуществлялась тотализирующая унификация культуры. Театры эти почти не посещались, спектакли, как правило, шли в катастрофически пустых залах (я помню театр в Ташкенте, где на балете присутствовало около десяти человек). Казалось бы, функционирование таких театров — чистая и бессмысленная трата, какой-то ацтекский «потlach». Можно, однако, проинтерпретировать такого рода траты в рамках принятого в СССР типа экономики. Деньги тратились на воспроизведение «средств производства» — театров, актеров, танцоров, художников, композиторов. Функция последних была вовсе не в производстве культурных благ для потребления. Наоборот — речь шла о том, чтобы все деньги, которые могли бы служить для производства культурных благ, перекачать из культуры в *сферу производства средств производства культуры*. Необходимо тратить больше денег на строительство новых оперных театров, чтобы не было возможности произвести *новую*, по-настоящему новую, оперу.

Вся эта индустриально-экономическая модель культуры служила тому, чтобы полностью блокировать культурное браконьерство, обеспечить бедную и единую культурную среду, построенную на многоступенчатой имитации вневременного образца.

## Культура без власти

Когда в начале 60-х годов культурное единство общества дает быстро расширяющуюся трещину и начинается формирование субкультур, это осмысливается официальными критиками в категориях чужеродных, «западных» влияний. По существу, этот процесс разворачивается в рамках борьбы с властными структурами, всей своей финансовой и политической мощью поддерживающими концепцию единой культуры, единой страны, единого общества. Русская государственность настолько полно включает в себя унитарный миф классической культуры, что распад этой государственности закономерно сопровождается распадом последних остатков унитарной культуры.

Может быть, я преувеличиваю масштаб происходящих в стране изменений, но мне представляется, что сегодня главным событием в культурной

жизни страны является демонстративный отказ государства поддерживать какую-либо культуру: официальную, альтернативную, параллельную, левую, правую и т. д. Культура либо постоянно опиралась на власть, либо противопоставлялась власти, но всегда была местом распределения власти, областью, через которую проходили ее силовые линии.

То, что из культуры вынут властный скелет, в первую очередь свидетельствует о формировании иных социальных мифов и социальных механизмов, т. е. о формировании автономной политической сферы, куда, собственно, и перенесена борьба за влияние. Культура перестала быть тем полигоном, на котором «недопущенные» разыгрывали свои игры, чтобы добраться до пирога. Новые власти «цинично» прекратили контроль над культурой (что, по существу, равнозначно признанию ее политической ничтожности) одновременно с финансированием. Эффект был почти мгновенным, но проявился он прежде всего на семиотическом уровне. Исчезло многолетнее ощущение культурного единства. В самых примитивных административных формах это проявилось в распаде единых творческих организаций, союзов, которому предшествовали декларации о смерти единого метода — социалистического реализма. Конечно, доктрина социалистического реализма всегда была теоретическим блефом, но она выражала именно идею культурного единства. Впервые за долгие годы произошла дезинтеграция мифа о великой классической русской культуре и о культуре современности как ее продолжении и имитации.

Некоторые следствия такой дезинтеграции дали о себе знать уже в первые годы перестройки. Поскольку новая русская культура все меньше походила на свой благородный унифицирующий прототип, наметилась тенденция считать русской культурой только ее классическое наследие (понимаемое с различной долей широты). В обществе обнаружился явный сдвиг в сторону сохранения, спасения наследия при нарастающем безразличии к современным формам творчества. «Культурный фонд» под руководством Лихачева (показателен выбор медиевиста на должность его председателя) и под патронажем Р. Горбачевой открыто ориентировался на спасение старины, вкладывая деньги в покупку изделий Фаберже на аукционах или реставрацию храмов. Культура и сопутствующая ей «духовность» были однозначно отнесены в прошлое. Я думаю, что и высказывание Старовойтовой следует понимать в таком же архаизирующем ключе.

Второе следствие — «полуофициальная» канонизация «серебряного века», его мыслителей и художников. «Серебряный век» предстает как эпоха утонченной и вневременной, внеполитической культуры, в силу этого способной претендовать на статус хранилища вечных ценностей.

Русская классическая культура, которая ранее понималась как культура актуальная, имеющая прямое продолжение в современности, начинает все более интенсивно осмысливаться как некое музейное, закапсулированное образование, не имеющее связей с современностью. Отсюда и повышенный интерес к эмигрантской культуре с характерной для нее оторванностью от политических и культурных реалий.

Субъективно эти процессы осмысливаются в рамках *спасения* культуры, т. е. в контексте гибели ее как некоей фундаментальной общественной ценности. Очевидно, что эти попытки «спасти» обречены на неуспех, ибо в целом общественный интерес к культуре, как к классической, так и к «неоклассической», неуклонно снижается.

Возникает вопрос, что же представляет собой современный культурный пейзаж. Судить о нем трудно, особенно издалека. Очевидны, однако, некоторые несомненные явления. На первый план (как и на Западе) с наглой уверенностью вышла многие годы подавлявшаяся или камуфлировавшаяся массовая культура. Детективы, эротика, оккультизм, различные бытовые руководства и т. д. составляют значительную массу публикуемых книг.

Это явление — с очень большими последствиями потому, что оно с огромной энергией демистифицирует «возвышенные» представления о литературе и «культурном» труде в целом. Вместе с тем массовая культура впервые после долгого перерыва вводит на рынок культурных ценностей понятие «*потребление*» в его наиболее явной форме.

Обыкновенно массовая культура описывается как унифицирующая, стирающая иерархию культурных ценностей. В значительной степени это связано с тем, что на первый план в ее функционировании выступают деньги — как некий безличный всеобщий эквивалент. Откровенность, с которой деньги определяют ценность культурного товара, приводит к нивелировке «эстетического» сообщения, содержащегося в этом товаре, и, соответственно, к уничтожению индивидуальности этого товара. Искусство как традиционная сфера *личностного* становится сферой *обезличенного*. Но в российском случае массовая культура функционирует в более сложном режиме. Она возникает на русском рынке в ситуации сверхцентрализации культуры и в этом контексте оказывается не только фактором новой унификации, но и дифференцирующим фактором. Существенно, что на российском рынке в последнее время возникают «культурные» товары, предназначенные для финансовой элиты. Эти товары располагаются в диапазоне от стриптизов до клубов миллионеров, от дорогих эротических журналов (типа «Андрея») до элитных малотиражных изданий (журнал издательства «Культура» «Золотой век», привлекающий «специальных» коллекционеров не качеством публикаций, но качеством полиграфии, ценой и ограниченным тиражом). Одновременно в России впервые складывается рынок картин и антиквариата западного типа. Этот рынок очень существен в нынешней ситуации, так как он осуществляет массивную «комодификацию» (превращение в товар) ценностей, традиционно относящихся к сфере духовной (бескорыстной) культуры. Культура в силу этого перестает быть матрицей тотальной унификации и приобретает значение каналов, по которым циркулируют социальные знаки.

На границах массовой культуры бурно развивается молодежная. По своему составу она крайне гетерогенна. Она, как и всюду, сочетает черты контркультуры с чертами культуры массовой и коммерческой. Мне представляется существенным декларативный ее отказ от мифологической «духовности». Она выступает как явление, в равной мере враждебное и «культуре» («духовности»), и цивилизации (этикетно-материальной сфере).

Свое место занимает и православная культура, ориентированная на круг верующих или флиртующих с православием. Показательно, однако, что, как и многие иные церковные культуры, она не проявляет интереса к классическому наследию, если последнее не связано с религией, оставаясь в рамках житийной литературы низкого качества.

А что же стало с «единой» советской культурой? Она исчезла, неожиданно превратившись в некую угасающую субкультуру. Станным образом, даже распавшись на враждующие лагеря, она сохраняет призрак своего единства. Разумеется, она имеет и своих традиционных потребителей среди людей старшего поколения, ею взращенных и продолжающих следить за своими журналами-фетишами. Но в целом политическая ее роль сегодня невелика и, как правило, не выходит за пределы посильного влияния на круг подписчиков.

Мне представляется, что с ослаблением политического значения культуры должно ослабнуть и напряжение вокруг фундаментальной оппозиции «культура/цивилизация». В значительной степени оно питалось идеей культурной унитарности, культуры как эквивалента замкнутого утопического пространства. Частность субкультур делает проблематичными претензии некоей всеобщей «культуры» на духовное мессианство. Чрезвычайно показательно, что «духовность» русской культуры постоянно связывалась с ее

так называемой «всечеловечностью», универсальностью. Это мифическое качество существенно потому, что оно противопоставляется «цивильным» нормам как чему-то частному, характеризующему узкий социальный слой или ограниченную национальную группу. Распад «культуры» на субкультуры проявляет зависимость каждого такого частного образования от этикета определенной группы. В принципе, ни одна субкультура (осознающая себя таковой) не может эффективно претендовать на подлинную альтернативность враждебным цивилизационным процессам (не случайно, конечно, именно в рамках германской культуры — с ее претензиями, аналогичными русским, — формируется трансцендентальная философия со сходной установкой на тотализирующую всеобщность).

И, наконец, еще одно наблюдение, возможно, рискованного свойства. В России сегодня складывается, как мне кажется, новый (во всяком случае для последних десятилетий) тип гедонистической культуры. Потребление культуры становится все более очевидным образом связанным с получением удовольствия. Конечно, к типу гедонистической культуры относится массовая культура в целом. Но и «высокое» искусство, насколько оно сохраняет относительную независимость от коммерции, все более тяготеет к гедонистическому типу потребления. «Прочитать для кайфа», «сделать красиво» — такого рода формулы становятся все менее унизительными. Гедонизм в эстетической сфере важен потому, что он выражает бескорыстно-игровую сторону художественных явлений. Гедонизм возникает там, где неуместны борьба за власть, спасение нации, насаждение духовности. Гедонизм также характерен для нового типа социальной экономики, в которой непроизводительные траты становятся существенным жизненным фактором.

Сам распад единства культуры делает ее менее значимой. Никакая культура элиты не может претендовать на значение, сравнимое со значением унитарной, всеобщей культуры. Конечно, эти изменения в статусе можно считать быстрым скачком в то состояние, которое давно характерно для западного общества, где культурный плюрализм в значительной степени строится на отрыве культуры от власти, сознании ее относительно невысокой социальной значимости, коммерциализации и т. д. Некоторые склонны считать такой скачок переходом к «нормальному» состоянию, когда культуре отводится более адекватная ее подлинному значению роль.

Дело, разумеется, не в том, что считать нормой. Речь идет о более важном общественном процессе, который я бы определил как самоисчерпание культуры в качестве важного механизма социального унифицирования. Культура отныне начинает функционировать как механизм социальной дифференциации. Именно гротескно-трагическим процессом социальной дифференциации, принимающим формы массивированной дезинтеграции, можно считать то, что происходит в России сегодня. Дифференциация, оборачивающаяся лавинообразным распадом, обнаруживается повсюду — в экономике, в территориальном устройстве страны, в национальных отношениях. Тело, ранее лишенное отдельных автономных органов, как будто распадается на молекулы. Культура, несмотря на все свои былые унифицирующие претензии, участвует в этом процессе, сохраняя функцию очага национальной идентификации за школьным мифом единой и великой классической национальной культуры.