



МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ
ПАРК КУЛЬТУРЫ
КУЛЬТУРА И НАСИЛИЕ
В МОСКВЕ СЕГОДНЯ



Михаил Ямпольский

**Парк культуры: Культура и
насилие в Москве сегодня**

«Новое издательство»

2018

УДК 304.4
ББК 71.41(2Рос)

Ямпольский М. Б.

Парк культуры: Культура и насилие в Москве сегодня /
М. Б. Ямпольский — «Новое издательство», 2018

ISBN 978-5-98379-227-2

Новая книга Михаила Ямпольского – попытка средствами философской антропологии описать московское сегодня, в котором органично уживаются масштабное городское благоустройство и всепроникающее насилие, политические репрессии и культ исторической памяти, бум культурного потребления и всплеск радикального искусства. По мнению Ямпольского, в основе этого непротиворечивого соседства лежит специфический уклад «Парка культуры» – уклад деполитизированного общества, подчиненного аффектам и стирающего любые различия. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 304.4
ББК 71.41(2Рос)

ISBN 978-5-98379-227-2

© Ямпольский М. Б., 2018
© Новое издательство, 2018

Содержание

| | |
|-------------------------------------|----|
| Напутствие перед входом в парк | 6 |
| 1. Парк культуры | 9 |
| «Нуреев» и «Матильда» | 9 |
| Искусство, культура и Парк культуры | 11 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 17 |

Михаил Ямпольский
Парк культуры. Культура и
насилие в Москве сегодня

Маше Степановой

Парка отдыха стать бы культурней,
Ближе бронзе, роднее стеклу.
Слышишь, урна отвечает урне
И дупло подтверждает дуплу...

Мария Степанова

Напутствие перед входом в парк

Эта небольшая книжка возникла из чувства тревоги. Я, как и многие другие, наблюдал безостановочное разрастание дисперсного (то есть лишённого внятного центра и единой воли) насилия, постепенно захватывающего Россию. Но одновременно меня не оставляло удивление, что на фоне этого распространения насилия происходит своего рода «цветение» культуры. Когда я говорю о «цветении», я вовсе не имею в виду неожиданный взрыв креативности, производящей выдающиеся произведения искусства. Скорее наоборот, чем активнее действует культурная индустрия, тем меньше значительных произведений является на свет. Впрочем, этот феномен сопровождает взрыв культурной индустрии во всем мире. Премьер, вернисажей, чтений, лекций как будто становится все больше и больше, постоянно открываются новые культурные институции, а старые реформируются и расширяются, выставки привлекают толпы народа, а значимых произведений на фоне всей этой активности оказывается до смешного мало. Но особой московской приметой можно считать то, что бурление культуры тут, в отличие от других стран мира, сопровождается таким же интенсивным кипением насилия.

Не так давно мне казалось, что расширение зоны насилия можно объяснить распадом государства и составляющих его институций, способных управлять происходящими в обществе процессами. На смену институциональной активности, в силу распада ее механизмов, как я думал, приходит повсеместное насилие, в котором не нуждается нормально функционирующее государство, опирающееся на авторитет, силу законов и работу бюрократии. Такую точку зрения я высказал в беседе с Ириной Барской и Александром Марковым, опубликованной на сайте Gafter.ru (выдержки из этой беседы приводятся в приложении к книге).

Но чем больше я размышлял о феномене насилия в российском обществе, тем больше приходил к выводу, что его основа лежит не в плоскости институций и их разрушения, то есть не в плоскости того, что вслед за Максом Вебером традиционно изучалось «политической» или «государственной» социологией. Для Вебера и его последователей речь шла об анализе «власти» (*Macht*) и «господства» (*Herrschaft*) в контексте административной деятельности и активности групп населения (*Verband*), стремящихся к перераспределению власти и господства в обществе. Иначе говоря, насилие (для Вебера – в плоскости государственной активности – легитимное), здесь лежит в горизонте *политики*, а администрация и группы населения преследуют определенные политические цели. Именно этого веберовского механизма я и не видел в России. Власть главным образом была озабочена самосохранением и, казалось, не имела никаких других политических целей. Но и само общество, крайне аморфное и инертное, не стремилось к созданию политических объединений. Я все больше приходил к мнению, что в России нет политики в веберовском смысле, а легитимное насилие все больше размывается и становится почти неотличимым от криминального насилия. Именно это ощущение и обратило мое внимание на культуру – эту деполитизирующую силу, отменяющую в своем лоне все полярности и дифференциации и все более обращающуюся к меланхолии по прошлому и погружению в туманность под названием «память». В 2007 году Рене Жирар писал о нарастающей беспомощности «политического разума» и заключал: «...я все более убежден, что мы вступили в период, когда антропология становится более релевантным инструментом, чем политические науки»¹. В принципе я согласен с Жираром: для понимания некоторых общественных процессов мы должны отказаться от принципов рациональности, сформулированных в эпоху Просвещения, и выработать категории новой рациональности. Политическая теория с ее бесконеч-

¹ Girard R. Achevez Clausewitz. Paris: Flammarion, 2011. P. 27. Соавтор Жирара Бенуа Шантр уточняет, что отныне не политические цели детерминируют поведение масс, но характер масс определяет политические цели. Антропология господствует над «политологией» (Ibid. P. 378).

ными анализами различных государственных устройств, разнообразных форм демократии и авторитаризма и описаниями всевозможных структурных гибридов, по моему мнению, зашла в тупик и должна хотя бы частично уступить место философской антропологии, которая способна размышлять над функционированием культуры и общества как некоего единого целого. Несколько лет назад я написал книжку о Кире Муратовой с подзаголовком «опыт киноантропологии»: уже тогда я ощущал невозможность понимания творчества Муратовой в категориях киноведения. В настоящей книжке этот подход расширен. В своем анализе я во многом опирался на идеи Жоржа Батая, Жана Бодрийяра и Рене Жирара, хотя со многими положениями их теорий я не согласен. Идея Батая о том, что конфигурация общества может рассматриваться вне политики, как результат сложного взаимодействия однородного и инородного, была для меня исключительно ценной, так же как глубокие интуиции Бодрийяра и Жирара о взаимосвязи однородности и насилия.

Книга эта написана человеком, который давно не живет в Москве и занимает по отношению к московской культуре место стороннего наблюдателя. Такая позиция имеет свои недостатки и свои достоинства. Я отдаю себе отчет в том, насколько нюансы происходящего на моей родине ускользают от моего внимания и понимания. Но именно для этой книги удаленность точки зрения имеет свои преимущества. Я не претендую на анализ богатства культурной жизни столицы. Меня интересовало особое культурное формирование, которое я называю *парком культуры*. Это пронизанное активностью культурной индустрии пространство городской среды, в котором происходит интегрирование искусства и досуга в рамках единого *стиля жизни*. Для меня поэтому был важен взгляд издалека, позволяющий охватить весь этот «парк» как некое единство и стилевую однородность. То, что вблизи, с точки зрения антагонистов, часто выглядит как диаметрально противоположность, издалека обнаруживает черты сходства и даже неразличимости. А тема неразличимости занимает ниже важное место.

В книге есть лишь пара авторов, творчество которых подвергается сколько-нибудь объемному анализу. Это акционист Павленский, но главным образом – поэт и эссеист Мария Степанова с ее книгой «Памяти памяти». «Памяти памяти» была выбрана мною в качестве специального оптического прибора, позволяющего перейти от удаленной позиции наблюдателя к приближенной, по нескольким причинам. Во-первых, это незаурядное произведение, которое сразу же после публикации стало объектом восхищения для культурного сообщества. Этот восторженный прием свидетельствовал о том, что книга отразила глубинные предпочтения и чаяния московского образованного слоя. Именно поэтому мне показалось, что она может быть использована в качестве аналитического микроскопа. Во-вторых, эта книга несомненно выделяется из нынешней российской литературы глубиной и артикулированностью рефлексии по поводу прошлого и памяти. Я не уверен, что все в книге удалось, но она заставляет думать о поднятых в ней проблемах и вызывает на диалог. А это сегодня случается редко. Появлению целого ряда важных для меня тем (постпамять, документы и монументы) на страницах «Парка культуры» я обязан труду Степановой. Хочу попросить у Маши Степановой, поклонником которой я издавна являюсь, прощения за бесцеремонное использование ее текста в своих корыстных авторских целях. Я понимаю, что «Памяти памяти» заслуживает более всестороннего и менее тенденциозного разбора.

Наконец, следует объяснить, почему «Парк культуры» в основном сосредоточен на анализе московской, а не общероссийской культурной ситуации. Дело в том, что именно в Москве произошло своего рода «обуржуазивание» культуры, ее отход от идеологии, политики и радикализма. Этот процесс принципиально важен для складывания парка культуры как определенной зоны, где искусство входит в общий комплекс с поведением и стилем жизни. Я называю этот процесс тотальной эстетизацией и деполитизацией. Конечно, описанное мной явление в более фрагментарной форме имеет место и в других больших городах, но нигде оно не представлено так полно, как в Москве. Речь идет именно о *столичной* культуре, о тех людях, кото-

рые собираются в московских интеллектуальных «клубах», ездят за границу, посещают разнообразные биеннале и фестивали, осваивают утонченности международной кухни, мнят себя ценителями вин, умеют отличать *Comme des Gargons* от Rick Owens и не пропускают модных премьер и вернисажей. По сравнению с Москвой в Питере культурный слой все еще во многом живет по старому образцу богемы и способен к идейному и поведенческому радикализму. Не случайно Петр Павленский – продукт питерской, а не московской культуры, а такие явления, как Pussy Riot или группа «Война», совершенно исчезли с московского горизонта.

И в заключение я хочу выразить благодарность Ирине Сандомирской, чья интеллектуальная щедрость оставила следы в этой книге. Моя особая благодарность – Андрею Курилкину, поддержавшему саму идею написания этой книги и открывшему перед ней двери своего издательства.

1. Парк культуры

«Нуреев» и «Матильда»

Несколько раз в ответ на вопрос «как жизнь?», обращенный к моим российским приятелям, я получал ответ примерно такого содержания: «Настроение хуже некуда, вокруг нарастают произвол, насилие, мракобесие, агрессивность, но зато в области культуры очень много интересного: театральные премьеры, выставки, масса прекрасных лекций, книжные ярмарки и пр. Глаза разбегаются». Это одновременное ощущение нарастающего ужаса и культурного бума настолько срослись вместе, что перестают удивлять, хотя, как ни крути, такое соседство довольно нетривиально.

Я бы даже сказал, что насилие не просто соседствует с культурой, но входит в ее состав в качестве важного ингредиента. Одним из сенсационных событий недавней культурной жизни стала премьера балета «Нуреев» в Большом театре. Сопостановщик этого балета Кирилл Серебренников находится под домашним арестом. И именно арест режиссера превратил эту премьеру в событие первого класса. Наблюдатели отмечали, что премьера собрала сливки правящей бюрократии, которая, если прямо и не причастна к этому аресту, нисколько не возражает против него. ТАСС цитирует мнение Дмитрия Пескова, пресс-секретаря Путина, посетившего это представление: «Есть какие-то моменты спорные, но в целом, наверное, с точки зрения творческого поиска и такой творческой феерии, это событие, мировое событие»². Когда несколько дней спустя о Серебренникове спросили самого Путина, он ответил: «Что касается Серебренникова, то вы знаете хорошо, что если бы это было преследование, а не расследование, его спектакль не был бы поставлен на сцене Большого театра, а это произошло. Поэтому мне кажется, здесь надо повнимательней к этому относиться, хотя вещь очень чувствительная»³. Президент тут высказал два важных момента. Арест постановщика не является преследованием, потому что его творение не запрещено. Можно даже сказать – арест тут играет роль блистательной рекламы для премьерного спектакля, на который иначе вряд ли бы устремились чиновники ранга Пескова. В широком смысле вопрос здесь ставится так: насилие насилием, а культура культурой. Не надо их напрямую смешивать. Но и отделять совсем одно от другого не стоит: эта «вещь очень чувствительная». Я еще вернусь к вопросу о «чувствительности» и «чувствах».

Совершенно такая же история развернулась чуть раньше вокруг фильма Алексея Учителя «Матильда». С одной стороны, фильм подвергся беспрецедентной травле со стороны православных активистов во главе с депутатом Натальей Поклонской. Травля сопровождалась угрозами жизни, прямым террором против кинотеатров и киностудии. В результате на премьеру фильма в Мариинском театре собрался весь питерский бомонд. Достать билеты было невозможно. До этого фильм был показан на закрытом просмотре депутатам Госдумы и получил самые лестные отзывы. Первый зампред комитета по культуре Елена Драпеко (которая спустя несколько месяцев возглавит цензурную травлю «Смерти Сталина» Ианнуччи): «У нас в России появился замечательный, красивый, прекрасно сыгранный и хорошо поставленный фильм». «Замечательным» назвал фильм и первый зампред комитета по госстроительству и законодательству Михаил Емельянов⁴.

² ТАСС, 21 декабря 2017 года.

³ Заседание Совета при Президенте по культуре, 21 декабря 2017 года.

⁴ ТАСС, 28 сентября 2017 года.

Возникает странное ощущение, что насилие, направленное против создателей фильма или спектакля, нисколько их не компрометирует, но, наоборот, придает им особую значимость: «мировое событие», «замечательный фильм».

Между «Нуреевым» и «Матильдой» есть знаменательное сходство. И в том и в другом случае в центре сюжета – русский балет. «Нуреев», кстати, сделан по сценарию так и не поставленного фильма и, по мнению некоторых критиков, имеет вполне кинематографическую структуру. Споры вокруг «Матильды» шли в основном вокруг ее исторической достоверности. Защитники фильма утверждали, что режиссер имеет право отходить от истории во имя создания жанровой мелодрамы. Но странным образом, сходные критерии прикладывались и к «Нурееву», хотя по отношению к балету требования исторической достоверности звучат довольно причудливо. Один из балетных критиков, например, писал о спектакле: «У создателей балета была непростая задача – показать, как было на самом деле, не потеряв достоверности и красочности каждой жизненной картины. <...> Большой театр и вся постановочная группа проделали огромную работу по выявлению наиболее знаковых аспектов судьбы Нуреева и по знакомству с ними российской публики»⁵.

В обоих случаях (балета и мелодрамы) страсти кипели вокруг такого чуждого для этих жанров аспекта, как «историческая правда». И этот аспект накладывался на следствие по делу постановщика, как если бы «историческая правда» могла составить алиби в суде, была правдой юридической. В той же рецензии так описывалось драматическое ожидание зрителей: «Ждут либо скандала, либо эйфории. Перед режиссером, хореографом, артистами и руководством четкая задача – оправдать. Обратного пути не будет». Вопрос о том, кого следует оправдать труппе и постановщикам, о каком обратном пути идет речь, не прояснен. Идет ли речь об оправдании арестованного Серебренникова или о «спорной» фигуре Нуреева? По большому счету, речь идет о некоем неразличении постановщика и персонажа.

⁵ Лето Л. Под грифом Нуреев // LaPersonne.Com [lapersonne.com]. 2017.11 декабря.

Искусство, культура и Парк культуры

«Матильда» и «Нуреев» интересны тем, что эти произведения располагаются в каком-то неопределенном поле между искусством, досугом, светской хроникой, политикой и практикой полицейского произвола, выходящей за рамки политического. Я бы назвал это пространство «культурой» в очень широком смысле и отделил его от сферы искусства, которое часто с ним смешивается. По моему убеждению, современная власть вполне последовательно расширяет сферу культуры, чьи границы были намного уже и отчетливей в советские времена.

При советской власти культура и искусство, в нее входившее, понимались отчасти как средства развлечения, но главным образом как средства воспитания нового советского человека в духе официальной идеологии. С точки зрения ортодоксального марксизма искусство позволяет преодолеть в человеке элементы отчуждения и переделать его. Главный советский авторитет в области марксистской эстетики Михаил Лифшиц так формулировал задачи советского искусства: «Общественная роль искусства и развитие человеческого вкуса, способного ценить предметы окружающего мира не только с точки зрения грубой пользы, растут на почве демократического подъема масс в едином процессе революционной переделки обстоятельств и людей»⁶. Эта функция определяла два аспекта советской культуры. Во-первых, ее демократизм (она была рассчитана на всех без исключения) и ее всеобщность (она должна проникнуть в самый дальний уголок, в самый захудалый колхоз). Во-вторых, она определяла ее содержательную конфигурацию. Существовали «правильная» воспитательная, официальная культура и – на ее полях – явления, мыслящие себя в оппозиции к ней. В оценке культурных явлений господствовала шкала, на которой один полюс обозначался как «наше», «свое», «правильное», а другой – как «чужое», враждебное, буржуазное, формалистическое и т. д.

Ничего этого сегодня нет, хотя бы потому, что больше не существует ни господствующей идеологии, ни соответствующего ей формального канона вроде социалистического реализма. Смутный заказ на воспитание патриотизма, то есть лояльности властям и милитаризма, так и не удалось доктринально оформить. Невнятный идеал духовности совершенно бессодержателен. Воспитательный пафос постепенно исчез, уступив место коммерческой культурной индустрии и созданию того, что Пьер Бурдьё определил как «культурный капитал», то есть как маркер принадлежности к определенной социальной среде.

Речь шла о создании рынка престижных ценностей, который необходим для кристаллизации стремительно происходящего в обществе социального расслоения. Бурдьё заметил, что эстетические вкусы не только выражают склонности людей, но и являются социальными знаками, которые отмечают положение человека в обществе, его отношение к элитам и к власти. При этом принципиальным для обозначения места человека в социальном поле оказывался, в глазах Бурдьё, образовательный статус, который определял компетенцию в культурном поле, превратившуюся в «габитус». Такая модель культурного капитала предполагала ясное разделение на «высокую» и «низкую» культуру, с одной стороны, а с другой стороны, определенную устойчивость воспроизводства элит через систему высококачественного образования. Подобная модель мало применима, однако, к тем обществам, где элиты находятся в состоянии становления, где социальное воспроизводство еще не успело сформировать новое поколение (несмотря на массовую практику зачисления детей элиты, например, в британские престижные школы и университеты).

В этих обстоятельствах все социально-культурные маркеры чрезвычайно значимы. Главный труд Бурдьё о социально-культурных дифференциациях – «Различие» – вышел в свет в 1979 году, с тех пор конфигурация культуры сильно изменилась. Для эпохи модерна характерен

⁶ Лифшиц М. Карл Маркс, искусство и общественный идеал. М.: Художественная литература, 1979. С. 365.

акцент на высоких престижных ценностях, но современный период, часто называемый постмодернистским, размыл престиж этих ценностей, хотя они продолжают занимать высокое место в иерархии. То, что «Матильда» и «Нуреев» так укоренены в искусство балета, показательно. Балет и опера всегда принадлежали к наиболее дорогим и престижным сферам искусства. Не случайно, конечно, балет в фильме посещает будущий государь-император. Билеты в оперу недоступны даже большинству представителей среднего класса, что сразу же создает элемент ясной социальной дифференциации. Показательно, что премьера «Матильды» состоялась на престижнейшей балетной сцене – в Мариинском театре. Критикам совершенно очевидно, что в обоих случаях речь идет о гламуре, то есть о чистом культурном капитале. Критик Лейла Гучмазова так выразила это ощущение: «„Нуреев“, как ни крути, выглядит этакой „Матильдой“ для элиты – в конце концов, она тоже взыскует чего-то роскошного и блестящего, с любовью, как бы запретными сюжетами и всем тем, что у нас принято понимать под гламуром»⁷.

Но дело не только в престижности Большого и Мариинки. Дело сложнее, тем более что культурная ценность обоих произведений далеко не очевидна. Дело в том, что в какой-то момент культура начинает эволюционировать в сторону смешения искусства с повседневностью. Символическая экономика начинает вбирать в себя, помимо искусства, моду, изысканную дорогую еду, все то, что принято называть стилем жизни – *life style*. Сам этот стиль испытал сильное влияние художественной среды. Эта трансформация выражена в изменениях «культурных пространств». Театры и музеи стали превращаться в «культурные центры», в которых можно посидеть в кафе и даже посетить магазин. Театр Гоголя стал «Гоголь-центром», в котором театр – всего лишь один (хотя и главный) компонент. Музеи, выставочные залы, театры стали окружать себя особыми культурными пространствами, предназначенными для приятного и престижного досуга. В Москве начали плодиться центры современного искусства – «Винзавод», ГЦСИ, Artplay, «Гараж» и т. д. Чрезвычайно характерно, что вслед за премьерой «Матильды» сейчас же последовала выставка прекрасных костюмов «царского великолепия», сделанных для фильма Надеждой Васильевой с коллегами, которая разместилась в центре гламура, между бутиков в ГУМе.

Эта новая культура утратила прямую связь с художественными ценностями. Чтобы отличить ее от традиционной культуры старого типа, я буду называть ее *парком культуры*. Парк культуры поглощает искусство в *life style*. Художественный вкус становится лишь одним из маркеров социальной принадлежности наряду с модными ресторанами, дизайнерской одеждой, дорогими часами и т. д. Для меня одним из первых знаков грядущих культурных перемен, трансформации культуры в парк культуры, явилась странная сцена, свидетелем которой я стал 5 марта 1990 года в Москве. В этот день в Московской консерватории дирижировал Пьер Булез, и я безуспешно пытался стрелкнуть лишний билетик перед входом. Рядом так же безуспешно охотилась за билетом пара – молодой человек и девушка. Когда стало понятно, что шанса больше нет, парень повернулся к девушке и утешил ее: «Не переживай, не попали на Булеза, пойдем в „Макдоналдс“» (он открылся в Москве только что, 31 января). В сегодняшнем парке культуры, конечно, уже нет места для «Макдоналдса». Тонкая настройка элементов *life style* связана с тем, что стиль жизни прежде всего характеризует определенную социальную прослойку, которую социологи описали еще накануне Второй мировой войны и называли «новым средним классом»⁸. Этот слой возникает в результате численного сокращения «старого среднего класса», в который входили предприниматели и мелкие буржуа вроде врачей и юристов. Новый средний класс в значительной степени включает образованную прослойку людей, получающих зарплату, гранты, субсидии и т. д. В социальном смысле они оказываются между

⁷ Гучмазова Л. «Нуреев» как «Матильда» // Colta.Ru. 2017.13 декабря.

⁸ См.: The New Middle Classes: Life-Styles, Status Claims and Political Orientations / Ed. by A.J. Vidich. New York: New York University Press, 1995.

буржуазией и пролетариатом и играют роль своего рода медиатора между низшими и высшими слоями общества. Поскольку слой этот повисает между рабочими и буржуазией, он с особой чуткостью начинает культивировать символические знаки отличия от низших слоев и, отчасти, от класса предпринимателей. Отсюда такая чувствительность по отношению к символическому и быстрота реагирования на те символы, которые присваиваются более низким в социальной иерархии слоем, как, например, тот же «Макдоналдс». Комбинация Булеза и «Макдоналдса» выглядит комичной, но в действительности она отражает существо самого понятия *life style*, включающего в себя большое многообразие элементов, среди которых неотделимые друг от друга еда, спорт, одежда, развлечения и культурные события. И культура в этом символическом синтезе играет особую роль, так как воплощает в себе изысканность и утонченность. Зиммель замечает: «...специально выведенный садовый фрукт и статуя – в равной степени продукты культуры, и язык ненавязчиво указывает на это отношение, говоря о садовых *культурах*...»⁹. Именно поэтому модный ресторан тяготеет к пространству изощренной культуры, с которой соединяется утонченность еды. И именно поэтому ненависть к новому среднему классу обычно принимает форму культурного вандализма.

Возникает вопрос, как искусство может быть интегрировано с такой, казалось бы, далекой от него областью, как еда. Кант считал, что искусство подпадает под универсальные суждения вкуса, а кулинарные ощущения – нет. Их Кант отделял от сферы *прекрасного* и относил к области *приятного*. Приятное, в отличие от прекрасного, вызывает заинтересованный интерес и склонность к обладанию им, как в случае поглощения еды. К тому же оно, в отличие от искусства, целиком лежит в горизонте ощущений и не обращается к разуму: «Благоволение к прекрасному должно зависеть от рефлексии о предмете, которая ведет к какому-либо понятию (неизвестно, к какому) и отличается этим от приятного, полностью основанного на ощущении»¹⁰.

Пьер Бурдьё одним из первых выступил против этого кантовского представления об отношении к приятному, поместив его в контекст *стиля жизни* как важного социологического понятия. Переосмысленная им категория стиля жизни приобрела способность интеграции совершенно разных явлений – художественных и нехудожественных. Он показал, что вкус, в том числе кулинарный, не является спонтанным проявлением индивидуальных пристрастий, но сформирован социальным положением и условиями жизни. Традиционная социология объясняла разницу в кулинарных вкусах (приверженность низших слоев к обильной и жирной, высококалорийной пище, а высших – к малокалорийной, легче перевариваемой) разницей в доходах. Но Бурдьё привлек внимание к резкому несовпадению стилей питания внутри однородных по доходам категорий.

Принципиальным водоразделом тут он провозгласил оппозицию вкуса к роскоши (или свободе) и вкуса необходимости: «...первый типичен для индивидов, которые являются продуктами материальных условий существования, определяемых дистанцией по отношению к необходимости, свободой, или, как говорится, привилегиями, которые дает обладание капиталом; вторые выражают в самом своем поведении необходимость, породившую их»¹¹. Так простонародный вкус можно объяснить желанием наиболее экономным способом получать максимум калорий. Но в каком-то смысле эта подчиненность необходимости вообще лежит вне горизонта вкуса. Бурдьё замечает: «Типично буржуазная идея вкуса, поскольку она предполагает абсолютную свободу выбора, настолько тесно связана с идеей свободы, что трудно постичь

⁹ Simmel G. The Philosophy of Money. London; New York: Routledge, 1990. P. 451.

¹⁰ Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 44.

¹¹ Bourdieu B. La distinction: Critique sociale du jugement. Paris: Editions de Minuit, 1979. P. 198.

сам парадокс вкуса необходимости»¹². Отсюда частая реакция по поводу стиля жизни низших слоев – они, мол, вообще не имеют вкуса, вообще не умеют жить.

Эта установленная Бурдьё связь вкуса с проблематикой свободы и необходимости мне кажется важной. Именно она помогает понять, почему культурный слой, приверженный парку культуры, с таким негодованием воспринял исчезновение импортных сыров и их замену отечественными суррогатами. Речь тут буквально шла об ограничении свободы и насильственном возвращении в мир необходимости, связанный в сознании нового среднего класса с советским образом жизни. Но здесь намечается (как это ни смешно) и очевидная связь любви к импортным сырам с определенным типом либеральной демократии и резкой реакцией на фальсификацию выборов. Выбор и выборы тут буквально вписываются в стиль жизни. С такой точки зрения нетрудно понять, как искусство – это воплощение антинеобходимости и свободы – может быть интегрировано в общее пространство с едой.

Если кулинарные предпочтения не являются непредсказуемо индивидуальными, но определяют собой некое сообщество, то отношение к приятному перестает быть противоположным отношению к прекрасному, то есть приобретает если не универсальность, то, во всяком случае, устойчивую связь с определенным сообществом. Правда, сообщество это довольно туманно, но, как показал Лиотар, у Канта вполне туманным является и сообщество эстетического вкуса¹³.

В своей эстетике Кант сформулировал несколько принципиальных антиномий. Так, эстетические суждения целиком принадлежат единичному субъекту, но обладают универсальностью, они субъективны и объективны, приватны и социальны. Эти антиномии, как показал Георг Зиммель, могут явиться хорошим ключом для понимания того, как складывается эстетическое сообщество, или сообщество стиля. Проблеме стиля Зиммель посвятил специальное эссе. Стиль для него выражает характерную для человечества борьбу между индивидуальным и универсальным. Великие произведения искусства делают разговор о стиле нерелевантным, хотя совокупность всех творений, например Микеланджело, может быть отмечена индивидуальным стилевым единством. Стиль выступает на первый план там, где уникальность произведений ослабляется, и поэтому он наиболее полно представлен в дизайне, например, одежды или мебели. Стиль позволяет этим вещам приобрести связь с всеобщностью, с групповым существованием, а потому стиль, как пишет Зиммель, имеет успокаивающий эффект, связанный с чувством защищенности, возникающим от включенности в сообщество: «Таким образом мы спасены от абсолютной ответственности, от балансирующей узости чистой индивидуальности. Это причина, почему окружающие нас вещи, создающие основу нашей повседневности, должны быть стилизованы»¹⁴.

Зиммель считал, что потребность в стилевом единстве (если она не создает ощущения невыносимой закрытости и духоты) является продуктом гипертрофии индивидуализма и субъективизма в нашем обществе. Стиль позволяет нарциссическим и болезненным эго вернуться в комфорт туманных, облачных сообществ вкуса¹⁵. Зиммель посвятил специальное эссе моде, в котором также показал, что мода – это своеобразный ответ на кантовскую антиномию вкуса, практически сопрягающую всеобщность сообщества с индивидуальным, неизменное с изменяющимся и т. д.

Когда стиль жизни становится главным интегрирующим фактором в культурном пространстве, он производит глубокие изменения в социальном самоощущении и в отношении людей к искусству. Стиль деперсонализирует и лишь поверхностно индивидуализирует. Соот-

¹² Ibid. P. 198–199.

¹³ Lyotard, J.-F. Sensus Communis // Le Cahier du College international de philosophie. 1987. № 3 (mars). P. 67–87.

¹⁴ Simmel G. The Problem of Style // Theory, Culture & Society. 1991. Vol. 8. P. 68.

¹⁵ Понятие «облачных сообществ», позаимствованное у Лиотара, недавно развил финский социолог вкуса Юкка Тронов: Gronow J. The Sociology of Taste. London; New York: Routledge, 1997.

ветственно, искусство в этой ситуации в значительной степени утрачивает оригинальность и глубину. Всем знакомо ощущение скуки и безликости от больших коллективных выставок, где каждый художник хочет выглядеть неповторимым. Мода и стиль отличают культурные и благополучные слои от «просто народа». Но по большому счету стиль, подчеркивая различия, их в конце концов разрушает. Зиммель замечает: «Среди первобытных народов, живущих тесно сплоченными группами и совершенно в одинаковых условиях, развиваются радикально различные моды, с помощью которых каждая из групп устанавливает внутреннее единообразие и различие во вне...»¹⁶ Стилевая составляющая парка культуры особенно важна в агрессивной среде, так как создает иллюзорное, «облачное» сообщество вкуса, увеличивающее комфортность существования. Особенность стиля жизни заключается в том, что он вырабатывается культурным сообществом, но используется для социальной дифференциации состоятельными людьми и высшим чиновничеством. Между деятелями культуры и этими слоями отношения иногда складываются так же напряженно, как между примитивными племенами у Зиммеля, но власть и деньги имущие неизбежно зависимы от дизайнерских и стилизующих способностей создателей парка культуры.

В этом контексте чрезвычайно характерно появление на «Нурееве» Дмитрия Пескова, который не упускает случая накапливать социально-культурные маркеры. Песков выучил турецкий язык в Институте стран Азии и Африки. Он работал в российском посольстве в Стамбуле, где во время саммита ОБСЕ оказался в роли турецкого переводчика Ельцина, с чего и началась его головокружительная карьера. К числу престижных маркеров Пескова относятся его «эксклюзивные» часы RM 52–01 Skull Tourbillon, стоимость которых оценивается в 620 тысяч долларов, медовый месяц с фигуристкой Татьяной Навкой на яхте *Maltese Falcon* у берегов Сардинии и т. д. Правда такого рода «маркеры» одновременно вопиют о коррупции их носителя. Но это кажется не очень существенным. Присутствие на «Нурееве» входит в разряд этих знаков определенного элитного стиля жизни. Песков не производит впечатление человека «культурного» и способного высказать о балете сколько-нибудь весомое суждение. Но не в этом дело. Балет Серебренникова должен быть отмечен посещением Пескова, так как входит в общий набор с часами и яхтой. Но и престижная значимость этого балета резко возрастает от того, что владелец таких дорогих часов, причастный к власти, посетил его премьеру. Между балетом и людьми типа Пескова устанавливается важный символический обмен, повышающий культурный капитал и того и другого.

Поскольку парк культуры все больше обслуживает престижные ценности и раздает маркеры культурного капитала, он становится непригодным для трансляции идеологии. Там, где располагается царство престижа, исключаются идеологические продукты, стойко ассоциирующиеся с «совком». К тому же власть не имеет настоящей идеологии и вместо нее пытается насаждать квасной патриотизм, в основном в виде фильмов о непобедимых русских богатырях, не имеющих ни малейших шансов проникнуть в парк культуры. Самое заметное пространство парку культуры сегодня отведено в Москве – месте обитания правящей бюрократии и сосредоточения денег. Петербург, как и другие крупные города, остается периферией, именно поэтому тут еще сохранились обломки идеологических проектов (группа «Что делать» и пр.). Тут все еще существует нищая артистическая богема, которая пытается самостоятельно легитимизировать собственную художественную продукцию (например, с помощью премии Аркадия Драгомощенко), как это делалось классической богемой еще в XIX веке. Но такого рода островки старой неофициальной и идеологической культуры совершенно маргинальны и обречены на постепенное исчезновение.

¹⁶ *Simmel G. Fashion // The Rise of Fashion: A Reader / Ed. by D.L. Purdy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. 293.*

Серебрянников оказался такой значимой фигурой прежде всего в силу своего особого положения в области *life style*. Его успех в Европе, использование обнаженного тела в спектаклях, подчеркнутая стилевая независимость – вот факторы, придавшие его работам такое большое значение. «Нуреев» – это балет о стиле жизни, отличающемся от «нормативного», – об эмиграции, гомосексуализме; «Матильда» по большому счету – тоже. Николай II тут совершенно не политическая фигура, но именно фигура определенной жизненной стилистики и гламура. Можно, в конце концов, считать, что и вторжение церкви в область культуры прежде всего направлено против определенного *life style*, символизируемого Серебрянниковым и Песковым. Православные и КПРФ выступают единым фронтом против буржуазного стиля. Их антибуржуазность окрашивается в тона борьбы «безкультурья» и «мракобесия» с культурой, хотя в действительности речь идет об атаке на парк культуры. Здесь нет и грана идеологической контroversы, которая сопровождала высказывания Солженицына или сатиры Войновича, но есть сильный элемент неосознанного классового инстинкта.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.