

Введение

Советская культура: ее проблемы и ценности

В фильме Карена Шахназарова «Курьер» (1986), в котором ярко показан кризис советского общества, главный герой задает своему товарищу вопрос о смысле жизни, и тот, понимая, что его провоцируют, отвечает лениво и с запинками: «Основной смысл моего существования — это служение гуманистическим идеалам всего человечества». В середине 1980-х годов люди уже не задумывались о подобных вещах, а в политической риторике 1990-х советский опыт, прежде всего экономический, часто интерпретировался как противоречащий «общечеловеческим ценностям». Что же касается культурного опыта, то из него прагматики 1990-х годов пытались извлечь все, так или иначе сопоставимое с западной моделью культурного развития XX века, а то, что не имело аналогий, расценивалось как отклонение от заданной нормы. Например, некоторые искусствоведы предлагали «десоветизировать» экспозицию Третьяковской галереи: оставить авангард, конструктивизм 1920-х, добавить разделы неофициального и современного искусства и дополнить их работами художников русского зарубежья.

Мне часто приходилось водить экскурсии по Третьяковской галерее, и могу сказать, что мои иностранные гости помимо авангарда и конструктивизма чаще всего интересовались советскими разделами, поскольку хотели увидеть то, чего нет в других музеях; разные подобию западных направлений не вызывали у них особых эмоций. Ведь любой турист старается найти оригиналы, а не подобию, тем более что музеи и центры современного искусства — это такой

же продукт унификации и стандартизации, как и все остальные продукты культурной индустрии.

«Десоветизаторы» исходили из принципа, что официальное советское искусство — это и не искусство вовсе, поскольку оно создано в пропагандистских целях и связано с государственным заказом, следовательно, его нельзя назвать свободным. Но «свободное», или «чистое», искусство — это такой же концепт, как «советский гуманистический идеал» или «общечеловеческие ценности». Под критерии «свободного искусства» (буржуазного понятия, берущего начало в эпоху романтизма XIX века) не подпадает большая часть всего, что было создано художниками всех времен и народов, включая эпоху палеолита. А «общечеловеческие ценности» в 1990-е годы придумала группа американских психологов на основании соцопросов. Одну из таких ценностей — гедонизм, навязанный в обществе потребления, — вряд ли можно считать универсальной, ведь радость жизни далеко не всегда связана с личными удовольствиями и обусловлена культурой. Так же обстоят дела с понятием «благополучие»: никто не хочет жить плохо, но благополучие необязательно выражается в денежном эквиваленте. Конечно, культ золота существует тысячи лет, но это не значит, что его можно считать универсальной ценностью, к тому же советская культура прилагала многие усилия, чтобы он исчез навсегда. И если не удалось, то, выходит, в советском проекте было нечто, противоречащее человеческой природе, склонной к благополучию (накопительству)? Именно так до недавнего времени рассуждали идеологи постсоветской России.

Капиталистический миф в принципе склонен уподоблять культуру природе, предлагая людям воспринимать современный порядок вещей как естественный. Об этом еще в 1960-е годы писал Ролан Барт в сборнике «Мифологии». С дальнейшим развитием капитализма эта идея Барта

потеряла актуальность. Дело в том, что современный гедонизм уже не основан на удовлетворении биологических потребностей, многие из которых навязаны рекламой. На современном этапе культура не только меняет (человеческую) природу, но и вытесняет ее. Так, посещая какой-нибудь заповедник в поисках нетронутой природы, туристы обнаруживают, что все животные там чипированы и проводник может отслеживать их передвижения.

Советская культура предполагала изменить сознание человека, не посягая на его природу. Возможно, это спорный тезис, учитывая идеи биокосмистов, которые в 1920-е годы мечтали с помощью будущих достижений науки достигнуть физического бессмертия* и первым кандидатом на воскрешение называли Владимира Ленина, чье тело после смерти было забальзамировано. В начале 1980-х годов мы, младшие школьники, мучили нашу пожилую учительницу вопросом, зачем тело Ленина покоится в мавзолее. И она рассказывала нам о том, что, повзрослев, мы станем учеными и найдем способ оживить вождя. Правда, в перестройку Мавзолей Ленина ассоциировали уже не с научной лабораторией, а с древнеегипетской гробницей и не вспоминали о бессмертии.

Члены общества «развитого социализма» все реже воспринимали его как современное и все чаще — как отсталое по сравнению с обществом развитых капиталистических стран. Насколько это восприятие соответствовало реальности, мы попробуем понять, проследив культурную эволюцию советского человека, который на позднем этапе перестал осознавать себя «новым человеком».

* Сейчас эта тема вновь стала актуальной в связи с развитием биотехнологий, и я полагаю, что если XX век был веком техники, то XXI век — век биологии.

В 1980-е годы это словосочетание — «новый человек» — также превратилось в идеологический штамп и перестало вызывать эмоции. На уроках литературы школьникам рассказывали о новых советских людях на примере героев книг: «Молодой гвардии» Александра Фадеева или «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого, посвященной судьбе Алексея Маресьева. При этом «нового человека», как правило, отождествляли с жертвенным подвигом. После посещения деревни Петрищево, где во время Великой Отечественной войны погибла Зоя Космодемьянская, мы, ученики третьего класса, обсуждали, сможем ли устоять под пытками, признавались друг другу, что, наверное, не сможем, и испытывали уже привычное для многих чувство вины, сопряженное с чувством долга перед обществом и государством. Размеры этого долга, включая дань погибшим, были настолько велики, что искупить его сполна было просто невыносимо, и это-то и являлось источником вины и психологического бремени, которые создавали напряжение в советском обществе. Впоследствии капитализм избавил людей от этого бремени, предложив им отдавать финансовый долг в условиях вполне традиционной эксплуатации труда, хотя считать ее «общечеловеческой ценностью» никто не соглашался. Вообще позднесоветские люди, как и современные российские, в массе своей были убеждены в том, что им недоплачивают, а государство — главный и единственный эксплуататор — с помощью рассказов о подвигах и самопожертвовании ради всеобщего блага просто побуждает всех к бесплатному труду. Подобное отношение к труду сформировалось в результате непоследовательных реформ 1960–1980-х годов, когда в плановую экономику социализма внедрялись элементы рыночной экономики; к тому же СССР не смог преодолеть товарность производства, и критерий прибыли в работе отдельных предприятий

вступал в противоречие с общими плановыми методами ведения хозяйства. Так идейный homo soveticus перерождался в делового homo economicus.

Показательный пример такого перерождения — советские художники. Уже с 1930-х годов деятели искусства находились в привилегированном положении хотя бы потому, что имели свободный график работы и могли распоряжаться своим временем, в отличие от остального большинства. Закупочные цены на произведения искусства были сравнительно высокими, и выполнение даже одного заказа иногда позволяло безбедно существовать в течение года, а с несколькими заказами можно было вообще не думать о деньгах. В период оттепели начал формироваться рынок неофициального искусства, и многие его представители были вовлечены в неформальную экономическую активность, зарабатывая также в системе советского художественного производства (например, занимались оформлением обложек для грампластинок или промграфикой, которую сейчас называют фирменным стилем). В условиях позднего социализма труднее было потратить деньги, чем заработать, однако после распада СССР большинство художников не вписались в рыночные отношения и к тому же утратили свой привилегированный статус. Забегая вперед, скажу, что советскую культуру погубил элитизм, который противоречил ее ценностям и с которым она активно боролась. О каких же ценностях идет речь?

Искусство элитарное и массовое

Художественные феномены — начиная с эпохи модерна и до современности — невозможно понять вне социальной проблематики элитарного и массового. Полагаю, мои читатели,

как посетители выставок, обращали внимание на то, что массовой популярностью пользуются только выставки самых известных мастеров. И когда директора музеев с гордостью сообщают, что выставку посетили пятьсот тысяч человек, важно учитывать один момент: речь идет о Москве, городе с более чем десятиллионным населением. Выходит, что подавляющее большинство горожан в действительности выставками не интересуется. Аудитория современного искусства просто ничтожна: в столице большие музейные проекты привлекают в среднем от пятидесяти до ста тысяч зрителей; на открытиях же в частных галереях собираются всего около ста человек (хотя любой владелец галереи скажет, что ему больше и не нужно, поскольку он работает с элитарным кругом коллекционеров). С середины 2000-х годов даже государственные российские музеи начали практиковать «закрытые открытия», поскольку вынуждены искать поддержку у частных компаний и меценатов в условиях ограниченного бюджетного финансирования. Такие «закрытые открытия» для обеспеченной публики и селебрити (иногда несколько открытий на одну большую выставку) стали своеобразным инструментом социального моделирования: первые гости вместе с выставкой получают ужин и концерт, вторые — экскурсию от куратора и фуршет, третьи — только экскурсию с модератором, а остальные — лишь выставку на «голодный желудок».

Большинство российских граждан считают искусство сугубо элитарной сферой и довольствуются массовой культурой. Для них немислимо купить произведение искусства, хотя на рынке встречается немало вполне доступных по цене предложений. В массовом сознании закреплён стереотип «искусство — это очень дорого», а доступность вызывает подозрение: наверное, предлагают какую-то ерунду. В качестве психологической защиты проявляется

и обывательский снобизм: «Такое я даже в туалете не повесил бы!» Отсюда — невострребованность художников и сокращение их количества. В маленьком сибирском городке Прокопьевске на сто тысяч жителей приходится десять художников, а в Новокузнецке их пятьдесят на пятьсот тысяч жителей*, то есть один художник в среднем приходится на десять тысяч горожан. В Москве, Санкт-Петербурге и других городах с крупными музеями, частными галереями, специализированными учебными заведениями, что позволяет им претендовать на статус культурных центров, художников больше. Они приезжают туда из всех регионов России, однако сформировать насыщенную культурную среду не могут, поскольку их все равно относительно немного. Люди искусства появляются во все времена, но, для того чтобы они связали с искусством свою жизнь, необходимы определенные социальные условия. Уже с конца 1980-х годов в советских художественных вузах наблюдается диспропорция в соотношении студентов-мужчин и студентов-женщин, и в дальнейшем количество мужчин лишь убывает. Они выбирают другие, более перспективные или престижные в современной России, занятия, тогда как женщины, по крайней мере значительная их часть, рассчитывают на материальную поддержку со стороны мужей.

В это же время в Западной Европе и США количество художников возрастает. Большинство их — дилетанты; для них творческая деятельность становится способом выживания в условиях безработицы и деградации труда, а статус художника позволяет рассчитывать на социальные льготы и пособия. Карьеру делают единицы, но все так или иначе заняты в культурной индустрии, где можно получить грант на реализацию какого-либо проекта.

* По данным на 2023 год.

В передовых странах эта индустрия пришла на смену промышленному производству, перенесенному в азиатские регионы. Подобный путь развития западного общества предсказал Карл Маркс: он писал о деградации труда в процессе совершенствования технологий, о том, что само понятие «труд» как физическое усилие, делание чего бы то ни было исчезнет и его заменит делание себя (*selbsttatigkeit* — или, буквально, «самодеятельность»). Правда, Маркс имел в виду исчезновение труда в условиях социализма при отсутствии эксплуатации. Получается, что в позднем капитализме обнаруживаются признаки социалистических отношений: люди располагают свободным временем и могут потратить его на саморазвитие и творчество. Однако, во-первых, это происходит за счет эксплуатации других людей, а во-вторых, творческая деятельность в современном ее состоянии часто непродуктивна и напоминает детскую игру для инфантильных взрослых (вариант «самозанятости»). Но если цель детской игры — развитие, то взрослая осуществляется уже без цели в рамках программы по социальной адаптации. Сюда же относятся всевозможные курсы самосовершенствования, в том числе лекции по истории искусства и занятия искусством, но это, скорее, форма досуга, поскольку на таких курсах, как правило, отсутствует производство знаний и художественных ценностей.

В странах капиталистической периферии (или полупериферии) культурная индустрия не развита и возможности для реализации арт-проектов ограничены. Поэтому художественная продукция в большинстве случаев носит кустарный характер и не опосредована механизмами производства. Странно слышать, когда меценаты и коллекционеры жалуются на отсутствие качества в произведениях российских художников и не желают инвестировать в производство работ. Если бы Савва Мамонтов не покупал большие

холсты для Михаила Врубеля, то от последнего остались бы только рисунки — крохотные заявки на гениальность.

Как воспринималась культура капиталистического общества с точки зрения советской идеологии? Ответ на этот вопрос можно найти, например, в учебнике «Эстетическая культура советского человека», изданном в 1976 году: «...буржуазная эстетическая культура проявляет себя в двух основных формах: “массовой” и элитарной. Массовая культура создается для направления широких духовных потребностей масс, разбуженных научно-технической революцией, в русло, угодное правящему классу. Заинтересованная в том, чтобы человек был грамотным и инициативным в сфере производства, буржуазия одновременно стремится к тому, чтобы этот же человек оказался пассивным вне этой сферы. Такому “оглуплению” человека и служит “массовая” культура, представленная бульварными иллюстрированными журналами и назойливой рекламой, новомодными шлягерами и комиксами, фильмами ужасов и порнографией. Все эти антиценности, создаваемые с помощью самых совершенных технических средств, должны вызывать иллюзию удовлетворения культурных потребностей, на самом деле они не обогащают, а опустошают человека»³.

Авторы советского учебника не пишут о коммерческом характере массовой культуры, которая в первую очередь ориентируется на извлечение прибыли. «Оглупление» же — конечно, не самоцель, а следствие усредненности массовой продукции, хотя массовая культура, как любая другая, не только учитывает вкусы своих потребителей, но и активно их формирует.

Что касается элитарной культуры, то, по мнению авторов, она существует «как бы в противовес массовой низкопробной культуре» и рассчитана прежде всего на самую художественную интеллигенцию и близкие к ней социальные

группы. В отличие от «массовой», эта культура, будучи усложненной и индивидуалистичной, недоступной для непосвященных, «подобна первой в своем неуважении к человеку и его ценностям»⁴.

Авторы учебника и здесь игнорируют экономический аспект. Они называют «интеллигенцию» основной аудиторией элитарной культуры, но ничего не пишут о собственно элитах, которые себя с ней идентифицируют. Однако и в той и в другой культуре крутятся огромные деньги: в первом случае прибыль складывается из миллионных тиражей, а что же во втором? Работы некоторых ныне здравствующих художников продаются по цене от 60 тысяч до 100 миллионов долларов. Произведение искусства — одна из самых дорогих вещей в современном мире, но никто за пределами узкого круга посвященных не может объяснить, почему так происходит и кому это выгодно.

Если воспользоваться тезисом Карла Маркса об экономическом базисе и культурной надстройке, то легко представить, что современный арт-рынок является отражением экономики финансовых спекуляций и пузырей: искусство может и не приносить прибыли, но в нем легко спрятать прибыль, полученную из других источников. Например, наивная публика узнает из газет, что некто приобрел за бешеные деньги картину Пикассо, которая оказалась подделкой. Читатели верят: одни сочувствуют, другие злорадствуют, но мало кому приходит в голову, что этот некто в действительности купил подделку за гроши, чтобы на разнице отмыть деньги.

Интегрированы в движение финансовых потоков также и культурные фонды. И, наконец, нельзя не принимать в расчет тот символический капитал, которым благодаря рекламе постепенно обрастает не только элитарное искусство, но и продукция известных дизайнеров. В итоге приобретаются не произведения, а имена и бренды, доступные

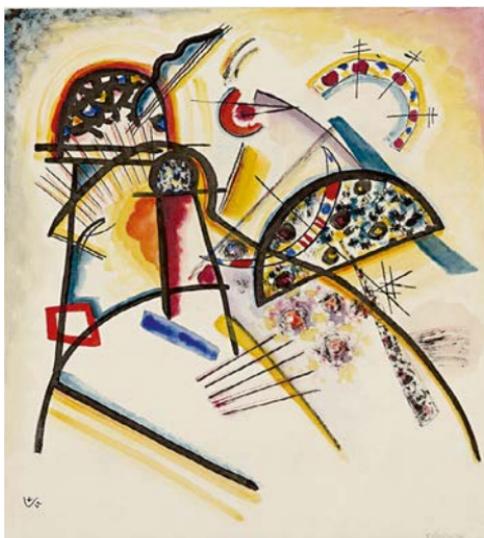
элитам; массы же приобщаются к ним, посещая выставки или покупая дешевые копии.

В индустриальных странах элитарное и массовое искусство начали развиваться со второй половины XIX века. Наиболее показателен опыт Франции: в результате жесточайших политических потрясений там сформировалось гражданское общество — и вместе с ним публика, готовая яростно спорить о вкусах в художественных салонах и театральных залах. В массе своей эта публика была буржуазной; еще в начале XIX века она хотела приобщиться к классике и аристократическим нормам, а позже, с возрастанием ассортимента колониальных товаров, искала экзотики и острых ощущений. Большая часть художников, конечно, соглашалась обслуживать запросы публики, следовать модным увлечениям или манипулировать ее интересами. Но появились и разного рода отщепенцы, бросающие вызов буржуазному вкусу, — например художники-декаденты с их культом смерти и безумия, который сформировался как реакция на позитивизм и веру в научный и промышленный прогресс. Декаденты считали, что массовое производство и пошлый буржуазный вкус, во всем ищущий пользу, уничтожат искусство. Поэтому в кругу богемы (новых «аристократов духа»), которая противопоставила себя буржуазии, возникла идея «чистого искусства», оторванного от реальности и зависящего только от интересов его создателей.

Правда, эти новые аристократы, за редким исключением, все-таки реализовывали себя в публичном пространстве, раздражали обывателей и получали от этого удовольствие. Публика довольно скоро приняла их вызов и уже алкала очередных раздражений, а представители крупной буржуазии, приобретая политическое влияние, оценили пафос элитарности и стали основными заказчиками произведений в стиле модерн, созданных декадентами. В свою очередь,

ведущие художники эпохи модернизма, такие как Анри Матисс и Пабло Пикассо, сравнительно рано нашли себе меценатов. Непризнанные гении остались в XIX веке.

Модернизм крайне интересен с точки зрения отношений элитарного и массового. Дело в том, что классики модернизма (будь то Анри Матисс, Василий Кандинский, Пит Мондриан или Казимир Малевич), отталкиваясь от идеи «чистого искусства», автономного от реальности, в своей практике пытались найти универсальные законы его развития и оптимизировать те или иные художественные качества. Принцип оптимизации, или принцип экономии выразительных средств, как его называл Казимир Малевич, позволяет считать этих авторов первыми представителями индустриальной культуры, и язык уже не поворачивается называть их «мастерами» в смысле ремесленных умений. В свое время авторы эпохи модерна колебались между ремеслом и производством и декларировали приверженность ремеслу.



Композиция. Картина Василия Кандинского. 1923 г.

Супрематизм Малевича стал первой художественной системой, которая не соответствовала привычным категориям вкуса, стиля, исполнительского мастерства и выводила искусство за рамки чувственного опыта, связанного с эмоциями. В «Черном супрематическом квадрате» (1915, ГТГ) Малевич редуцировал все живописные отношения до контраста черной фигуры и белого фона, таким образом вместо ремесленного шедевра предложив индустриальный эталон или стандарт картины. Сам художник первоначально не мыслил в производственных категориях: он хотел освободить художественную форму от изобразительных функций, навязанных ей предшествующими культурами. Свою систему Малевич воспринимал как возможность проникнуть в разные пространственные измерения и преодолеть ограниченность чувственного опыта. В целом модернистская культура занималась моделированием новых способов восприятия для *нового человека*, и эту идею можно считать программной. В связи с новым человеком чаще всего вспоминают *сверхчеловека* из философии Фридриха Ницше, но кроме Ницше нового человека изобретали десятки, если не сотни интеллектуалов по всему миру, и новыми людьми воображали себя немецкие экспрессионисты из группы «Мост» и объединения «Синий всадник», итальянские футуристы, Николай Рерих и многие, многие другие.

Этот новый человек появился в основном как продукт промышленной и научно-технической революции; он свободен от авторитета религии, государства и других институтов традиционного общества, которые подчиняли его себе и вместе с тем обеспечивали ему защиту. Оборвав эти мучительные узы, новый и теперь уже свободный человек превращался в одинокого атомизированного индивида, оставшегося наедине со своими иллюзиями и страхами. Но «золотой» XX век, — который модернисты встретили

с открытыми глазами первооткрывателя и ребенка, желая заново научиться видеть, говорить и чувствовать, — закончился с началом Первой мировой войны. Из нее выходили совсем другие люди: разбитые, растерянные, опустошенные, с предчувствиями новых войн и апокалиптическими картинами будущего.

Однако в октябре 1917 года на руинах Российской империи, в стране победившего социализма, возникла альтернатива — с идеей *нового советского человека*. В настоящее время этого человека очень непросто реконструировать без риска увязнуть в мусорном ворохе пропагандистских клише. Тем не менее попробуем разобраться.

Новый человек начала XX века и новый советский человек

«Социализм привлечет к миру искусства, к миру красоты все человеческие существа... Не бойтесь нас, художники, мы впервые призовем к созерцанию ваших творений не отдельные классы расчлененного человечества, не сытых и напыщенных избранных со слепой толпой за плечами, а единое, братски настроенное человечество. Это мы первые создадим человеческое искусство. До сих пор были только обрывки искусства, потому что были обрывки человечества», — этот вдохновляющий фрагмент из выступления Жана Жореса приведен в книге Ивана Смольянинова «Прекрасное в человеке» 1962 года⁵.

Такие книги уже давно никто не читает, и я не уверен, что активно читали даже в 1960-е годы. Я собрал целую библиотеку советских авторов, писавших об эстетике и воспитании личности. На некоторых томиках, купленных мною через Интернет, стояли перечеркнутые ручкой штампы

публичных библиотек, а внутри были приклеены конверты с формулярами. Пустыми формулярами!

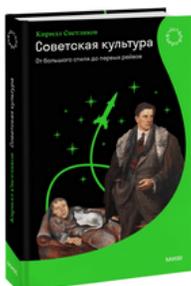
В современной, в основном атлантической гуманитарной, науке мнение советских авторов учитывается очень редко, и советская художественная литература мало востребована, особенно по сравнению с русской литературой эпохи критического реализма. Проблема даже не в предубежденности, а в актуальности тем: русская литература часто описывала угнетенного или опустившегося человека в условиях капиталистических отношений и напряженно искала в нем остатки человеческого^{*}. В образах русской литературы современным людям узнать себя проще, чем советской. То же — и с картинами: разложение и упадок больше привлекают нынешнюю аудиторию потому, что отзываются в душе, а произведения на тему труда часто нагоняют тоску. Даже позднесоветские зрители тосковали, когда по телевидению им в очередной раз показывали людей, увлеченных своим делом, — инженеров, агрономов, строителей. Оказалось, что обычные люди скучны для телекамеры, поскольку, в отличие от актеров, не могут собраться, погруженные в свой непрерывный временной поток. В качестве альтернативы российское телевидение предлагает ток-шоу с участием склочников, невротиков и психопатов — людей с иллюзорной или разорванной жизнью, выясняющих отношения в публичном пространстве по заранее утвержденному сценарию, в котором, помимо прочего, иногда даже прописаны драки.

На рисунке Юрия Пименова «Героиня нашего и не нашего экрана» (1927, ГТГ) советская и буржуазная культуры наглядно противопоставлены друг другу: слева работница

* Призыв Антона Чехова «Берегите в себе человека» — это отчаянное обращение к потерянным людям.

шагает на фоне завода и несет портфель, потому что идет учиться вместе со своей дочкой после трудовой смены. Справа сидит модница с кошачьим взглядом и прической, которая предвосхищает стиль панк. В руках она держит куклу, а за спиной у модницы висит супрематическая картина в духе Малевича. Зрители, возможно, и солидаризируются с левой героиней, но проблема в том, что смотреть хочется на правую со всеми ее крючками. А советская культура отвергала или игнорировала иррациональные влечения.

Согласно теории Карла Маркса, корень зла и причина страданий кроются в эксплуатации человека человеком. Единственный выход — обобществление средств производства, чтобы результаты труда не присваивались частными собственниками, а распределялись между всеми участниками процесса. Осознанная деятельность ради всеобщего блага должна прийти на смену предпринимательству, которое всегда ориентировано на получение прибыли, и основным ее источником является недооплаченный труд. И если свободный (от эксплуатации) труд одержит победу над капиталом, тогда рабочий человек обретет целый ряд преимуществ: в социалистическом обществе ему не нужно будет бороться за выживание и думать о деньгах. Вместе с жадной наживы исчезнут многие производные от нее пороки и преступления, включая войны. Я думаю, что сегодняшние закредитованные россияне хорошо понимают, что такое низкооплачиваемый труд в условиях перманентной инфляции. Мне приходилось слышать рассуждения о том, что в Советском Союзе тоже «работали за гроши», но это упрек с позиций капиталистических отношений, потому что значительную часть социальных благ люди получали бесплатно из общественных фондов распределения, и «труд ради всеобщего блага» не абстракция.



[Почитать описание, рецензии
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:

