

Н. А. Хренов

Культура как цензура: факторы, влияющие на функционирование исторической памяти

В статье предпринята попытка интерпретации исторической памяти в соответствии с большими длительностями исторического времени, которые характерны для функционирования культуры. Отвергая принцип линейности в функционировании исторической памяти, автор доказывает, что ее активность часто свидетельствует о логике циклизма. Не отвергая значимость вклада в изучение исторической памяти таких западных философов, как А. Ассман, автор статьи пытается аргументировать положение о том, что функционирование исторической памяти регламентируется культурой. Историческая память несет на себе печать логики функционирования культуры. Особый интерес автора вызывает характерный для рубежа XX—XXI веков процесс изменения в отношениях человека со временем. Если до некоторых пор эти отношения регулировались модерном, то сегодня можно констатировать угасание этого мировосприятия. В связи с этим будущее, столь значимое для модерна, уступает место прошлому, а футуризм как мировосприятие сменяется пессимизмом. Отсюда возрастающий интерес науки к исторической памяти. Существенным выводом автора является то, что обращенный в будущее модерн способствовал забвению культуры, как и ее временным ритмам. Не случайно в истории угасание мировосприятия модерна происходит параллельно нарастанию интереса к культуре, о чем свидетельствуют успехи находящейся сегодня в становлении теории и истории культуры.

Ключевые слова: историческая память, модерн, линейный принцип, циклический принцип, индивидуальная память, коллективная память, травматический комплекс, переходная эпоха, футуризм, пессимизм, временный режим модерна, прогресс, время культуры, сиюминут-

ная история, коллективная идентичность, культура, виртуализация фактов, миф, утопия.

N. A. Khrenov. Culture as censorship: factors affecting the functioning of historical memory

The article attempts to interpret historical memory in accordance with the long duration of historical time, which is characteristic of the functioning of culture. Rejecting the principle of linearity in the functioning of historical memory, the author argues that its activity often testifies to the logic of cyclism. Without rejecting the significance of the contribution to the study of the historical memory of such Western philosophers as A. Assman, the author tries to argue the proposition that the functioning of historical memory is regulated by culture. Historical memory bears the imprint of the logic of the functioning of culture. Of particular interest to the author is the process of change in a person's relationship with time, characteristic of the turn of the twentieth and twenty-first centuries. If until some time these relations were regulated by modernity, today we can state the extinction of this worldview. In this regard, the future, so significant for modernity, gives way to the past, and futurism as a world perception is replaced by Passeism. Hence the increasing interest of science in historical memory. The author's significant conclusion is that the future-oriented modernity contributed to the oblivion of culture, as well as its temporal rhythms. It is no coincidence that the fading of the modern worldview takes place in parallel with the growth of interest in culture, as evidenced by the success of the theory and history of culture, which is now in the formation.

Keywords: Historical memory, modernity, linear principle, cyclical principle, individual memory, collective memory, traumatic complex, transitional era, futurism, passeism, temporary modernity mode, progress, culture time, momentary history, collective identity, culture, virtualization of facts, myth, utopia

Эффект острания в функционировании исторической памяти: от В. Шкловского к Д. Вико.

С некоторых пор возникает ощущение, что развертывающаяся сегодня история возвращается в прошлое. Не в будущее, к чему мы в России привыкли, и к такому ощущению приучила привитая нам идея социализма как поздний архетипический образ всегда притя-

гательного, но, увы, несбыточного «золотого века», а именно в прошлое, например в ситуацию 20—30-х годов. Хотя есть основания сегодня улавливать ретроспекции и в куда более удаленные эпохи. У нас теперь все чаще вспоминают Ивана Грозного, и кинематограф вернул этот образ в фильме П. Лунгина «Царь» (2009). В кино вспомнили о еще более удаленных эпохах — о князе Владимире, например. Это случилось в фильме режиссера А. Кравчука «Викинг» (2016).

Да, собственно, ведь и тот период, что пригрезился автору этих строк (рубеж 20—30-х годов), тоже не обошелся без исторических прецедентов. Как тогда казалось, строили самое свободное в мире государство, а на самом деле имело место воспоминание о имперской идее в ее византийском варианте, в институционализации в виде сталинской империи. Совершалось что-то вроде прыжка в Средневековье. Не случайно еще в 20-е годы Н. Бердяеву, назвавшему свою книгу «Новое Средневековье», в которой он имел намерение объяснить происходящее в XX веке, тоже это самое Средневековье пригрезилось.

Вот такое слипание в восприятии воспроизводимых в художественных произведениях эпох превосходно представлено, например, в повести В. Сорокина «День опричника». Это слипание можно представить тем, что В. Шкловский назвал приемом, а выражением сути каждого такого приема он считал принцип остранения, т. е. представления воспроизводимых известных событий как совершенно незнакомых и неизвестных. Только слипание, которое имеем в виду мы, наоборот, означает, что в настоящем, ставшем незнакомым и непонятным, улавливается знакомое и в истории уже бывшее. Так, у В. Сорокина персонажи дwoятся: то ли действие происходит в наше время, т. е. в начале XXI века, то ли во времена Ивана Грозного.

Конечно, кинематограф и раньше тоже возвращал Средневековье. Это произошло в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный». Но на этот раз такое использование истории для высказывания о современности далеко выходило за пределы дозволенного властью, и фильм было приказано уничтожить. Этот факт убедительно доказывает, что в историческую память можно не только вмешиваться, но и использовать ее в политических целях. Конечно, использованный С. Эйзенштейном прием слипания далек от того, как им пользуется

В. Сорокин. У С. Эйзенштейна это слипание оставалось в подтексте. Но вождь, тем не менее, его улавливал. Так что А. Бергсон был прав: прошлое постоянно вторгается в настоящее и пытается определять будущее. Вернее, с его помощью можно объяснять настоящее и программировать будущее. Это проблема не только сознания и подсознания. Она врывается в идеологию и ее выражает.

Но вернемся к той параллели, что нам пригрезилась. С нашей стороны никакой вины по поводу того, что она неожиданно возникла в сознании, нет. Мы отдаем отчет в том, что к этой аналогии, наверное, нельзя относиться серьезно. Но вообще-то, почему бы не отнестись к этому и серьезно, раз выдающиеся мыслители вроде Д. Вико улавливали и объясняли такое возвратное в истории движение в прошлое, которое блокировало утвержденную позднее философиями модерна, т. е. Просвещения, линейность в разворачивании времени. Автору этой статьи пригрезились 20—30-е годы, как он их представляет, а вот А. Герману пригрезилось Средневековье, и появился фильм «Трудно быть богом». В конечном счете, что же такое художественное произведение, в котором воспроизводится прошлое, как не материализация пригрезившихся художнику разных периодов в истории, как не воскрешение исторической памяти, осуществляющей функцию комментария к настоящему?

Во время просмотра фильма Э. Климова «Агония» невозможно отделаться от мысли о том, что речь в нем идет о распаде отнюдь не только романовской, а именно сталинской империи. Но ведь не только о распаде сталинской империи, но и о самой сталинской империи говорить было невозможно. Даже и понятие-то «империя» в лексиконе большевиков отсутствовало. Не важно, будет ли это воскрешение прошлого в формах экранизации классики или оригинального сценария, авторы которых ставят своей задачей документальное воспроизведение того или иного события. Конечно, у А. Германа Средневековье получилось совсем иным, чем у С. Эйзенштейна. У С. Эйзенштейна время Ивана Грозного представило временем кровавой централизации, утверждения скреп в самых жестких формах как следствия постоянно надвигающейся с кризисом средневековой культуры смуты. А. Герману же пригрезилась смута уже не в российском государстве XVI века только, а смута пла-

нетарная, общемировая, в которой человеческая жизнь обесценилась до крайней степени.

Фильм А. Германа — иллюстрация к тезису Д. Вико о том, что варварство может иметь отношение не только к прошлому, но и к будущему. А, может быть, уже и к настоящему. Это не только комментарий, но и предупреждение человечеству, которое, как выразился Т. Адорно, утеряло память. Может быть, ученые в последние десятилетия и демонстрируют постоянное обращение к этой теме потому, что эта память и в самом деле утеряна. Так что сегодня приходится переоценивать не только тот принцип отношения ко времени, что задан модерном, но и сам модерн. Следует понять, как соотносится историческая память с той логикой развертывания истории, которая на протяжении всей эпохи модерна вытеснялась в подсознание.

Является ли причиной активизирующейся сегодня исторической памяти лишь травматический комплекс?

Вообще-то, введенная философами модерна логика необратимости в историческом времени, конечно, пришла в мир вместе с христианством, отрেকшимся на своих ранних этапах от языческой культуры и перечеркнувшим многие достижения античности. Хотя ведь очевидно, что всю эту культуру пришлось реабилитировать, чем и занимались на Западе в течение многих последующих столетий. И конечно, к этому серьезно относился не только Д. Вико, но, например, П. Сорокин.

Автор также обнаружил интерес к такого рода возвратным в истории движениям у М. Кагана. Так, М. Каган констатирует, например в художественной эволюции, тупики, глубокие отступления и возвраты к генетически более ранним состояниям. Он имел в виду отступления от возникших в эпоху Ренессанса новаторских форм. Принцип возврата М. Каган склонен был рассматривать широко и готов был его усматривать даже в XX веке, но уже не в религиозных, а политических формах. Так, казалось бы, завоеванная в эпоху Ренессанса свобода личности с наступлением Реформации исчезает. «И действительно, — пишет М. Каган, — история протестантизма по-

казала, что раньше или позже и с той или иной степенью жестокости он должен был вернуться к подавлению свободы личности в религиозной сфере, вплоть до применения смертной казни к еретикам, ибо в любой форме религиозного сознания свойственна абсолютизация своего понимания бога, а значит, отрицание права личности на свободомыслие. Политическое сознание унаследовало от религиозного этот догматизм, равно как и способы физического уничтожения инакомыслящих, даже в пределах одной и той же идеологической доктрины — так это происходило во Франции в ходе Великой революции в конце XVIII века, а в XX столетии в Советском Союзе и в фашистской Германии» [1, с. 93].

Вот и хотелось бы такие возвратные в истории движения соотносить с тем, что сегодня нас так интересует, а именно с исторической памятью. Понятно, что если речь идет о забвении в истории целых периодов, а затем и об их возвращении в сознание, то тут следует говорить уже не об индивидуальной, а коллективной памяти, а эти виды памяти иногда не только не совпадают, но и резко расходятся. Хотелось бы понять, почему такие провалы в коллективной памяти происходят и вообще почему что-то происходит, когда упрятанные в подсознание исторические факты снова приходят в сознание и им овладевают.

В литературе по этому вопросу бросаются в глаза у разных авторов объяснения этого явления с помощью так называемого травматического комплекса, к которому вроде бы все объяснение и сводится. В связи с активизацией прошлого в искусстве как способе актуализации не просто исторической памяти, а той исторической памяти, что и в эпоху утвердившегося какого-то мировоззрения оказалась вытесненной в подсознание, часто употребляется понятие «травмы» как душевной раны. Его упоминает и авторитетный западный автор А. Ассман. «Самый яркий симптом ее (травмы. — Н. Х.) проявляется в том, — пишет он, — что травмированный человек по рукам и ногам связан какими-то тяжелыми событиями в прошлом, и это прошлое постоянно остается с ним, подрывая в нем ощущение самости и доверие к миру. Как и память, понятие травмы с 1980-х годов прочно вошло в сознание западного человека и глубоко изменило его интуицию, его ценности и эмоциональность.

Кровавые завоевания и разрушительные войны западных империй и народов конституируют «горячее прошлое», которое не исчезает автоматически лишь в силу уходящего времени, но остается с нами в нашем настоящем на «кровавых полях» Европы и во многих других местах по всему миру» [2, с. 29].

В мировых войнах и революциях прошлого столетия было совершено множество преступлений против человечности. Кажется, что иссякла и сама человечность. Да, сегодня эта утрата человечности проявляется в самых неожиданных формах, например в повседневной частной жизни, о чем свидетельствует фильм А. Звягинцева «Нелюбовь». Многие люди, оказавшиеся в таких мировых катаклизмах жертвами, уже ушли или уже уходят из жизни. Носители этих жертв исчезают. Кажется, что исчезает и иссякает и сама память об этих жертвах. Во всяком случае, иссякает память, называемая живой памятью, поскольку она закрепляется не в печатных источниках, а функционирует в процессе устного общения между живыми людьми. Так, очевидно, что эпизод из Второй мировой войны, связанный с воспроизведением в фильме А. Вайды «Катынь» расстрела польских офицеров в Катыни, длительное время в печатные источники не попадает. Но это вовсе не означает, что правду об этом преступлении не знали. Ее знали или о ней догадывались, но печатные издания ее обходили. Во время Московского международного кинофестиваля в 2019 году был показан фильм канадского режиссера Д. Дюрана «Память — это наша родина» о польских переселенцах, которые после изменения границ после подписания пакта Сталина — Риббентропа были отправлены в Сибирь. Тот, кто выжил, оказался в Африке. А когда спустя десятилетия после войны наступило потепление, поляки хотели вернуться на родину. Но родины уже не существовало. Эта родина не сохранилась в каких-то материальных артефактах. Оставалась просто живая память людей. Оставалась до тех пор, пока они были живы. Режиссер, поставивший своей целью восстановить эту нигде не зафиксированную историю, ориентировался именно на эту живую память.

Ближе к рубежу XX—XXI веков память о жертвах все заметней активизируется. Прежде всего, об индивидуальных жертвах. При этом жертвы возникают ведь не только в ситуации войны. Так, на-

пример, новый фильм А. Германа (младшего) «Довлатов» посвящен писателю, известность к которому пришла уже после его смерти, в том числе и в России, в которой при Советской власти даже в период оттепели его не признавали и не печатали. Писатель был вынужден эмигрировать. Его судьба, как и судьба его современника — поэта И. Бродского, который тоже появляется в фильме, воспроизводит извечный в русской литературе образ «лишнего» человека. Нет ничего более печального, чем человек, влюбленный в свое дело, который не получает отклика и не видит результатов своей деятельности. Но и наоборот, нет ничего более мерзкого, чем энергичные люди, шагающие от успеха к успеху, не подкрепленному соответствующими способностями. А ведь Довлатов, обращаясь к лагерной теме, не повторил ни Солженицына, ни Шаламова, которым человечество многим обязано именно в знании о сохраняющихся в памяти жертвах.

Однако проникающее в искусство новое травматическое настроение означает и нечто большее. Ведь вместе с конкретными людьми, ставшими жертвами, исчезает и человечность. Мир захлебнется в будущих войнах и катастрофах, если ему не удастся восстановить память о конкретных жертвах и вообще восстановить ценности гуманизма, о кризисе которого размышляли уже на рубеже XIX—XX веков. История XX века этот кризис подтвердила. Искусство и ощутило эту потребность современного человечества. «С возвращением нашего травматического прошлого, — пишет А. Ассман, — мы стали свидетелями резкой смены парадигмы исторических трудов, где жертвы истории с их пониманием прошлых событий бросили вызов победителям. Теперь мы живем в мире, где жертвы колониализма, рабства, Холокоста, мировых войн, геноцида, диктатур, апартеида и других преступлений против человечности по всему земному шару поднимают головы, чтобы рассказать, как все было с их точки зрения, и тем самым заявить о новом взгляде на исторические события» [2, с. 29].

Так, многим казалось, что страдания отдельных поэтов и художников в России в 60—70-х годах прошлого столетия — ничто по сравнению с необходимостью укреплять престиж империи, нечто такое, что не заслуживает внимания. На самом же деле мания укрепления

державы оборачивалась иссяканием человечности, что со временем становится проблемой. А художники, не получившие в свое время права голоса, в наше время становятся, как выражались в средние века, светильниками во тьме. Все это так, и травматическая тема активизации в современности исторической памяти, как наиболее очевидная, также, кажется, подтверждает имеющий место на рубеже XX—XXI веков поворот к прошлому.

Тем не менее смысл того, что мы называем поворотом в сторону прошлого, травматическим комплексом не исчерпывается. Травма — это частная тема в проблематике исторической памяти. Не исчерпывается смысл этого поворота и тем, что имеет место в постмодернизме, реабилитирующем в истории и культуре то, что для модернизма, обращенного в будущее и утверждающего новый режим времени, не существовало. Тем не менее сдвиг в сознании современного человечества все же происходит. Происходит он и в отношении ко времени.

Активизация исторической памяти как закономерность переходных эпох. Переходность как смута

Ставя вопрос именно так, мы вовсе не имеем желания удовлетворить лишь праздное любопытство и разгадать смысл параллели, что в нашем сознании возникла. Хотелось бы из этой зыбкой параллели извлечь какую-то логику, способную повлиять в том числе на методологию исторического изучения искусства. В последние годы интерес к исторической памяти явно возрастает. Об этом свидетельствуют появившиеся у нас переводы работ уже упомянутого нами А. Ассмана [3] и М. Хальбвакса [4]. Совсем недавно появилась книга столь известного в нашей стране Ж. Ле Гоффа [5]. Это активизировало и отечественную историческую и философскую мысль [6]. Хотя к этой проблеме она проявляла интерес и ранее.

Однако в этих работах не всегда можно обнаружить то, что нас в прихотливых проявлениях исторической памяти интересует. А интересует нас пробуждение исторической памяти и увеличение ее в объеме в ситуациях, которые время от времени в истории повторяются. Сегодня мы как раз и очутились в такой ситуации, которая

подтолкнула наше сознание, а точнее воображение, к ощущению, что из будущего, с которым до некоторого времени связывалась наша жизнь, а, еще точнее, жизнь предшествующих поколений, мы как-то так незаметно оказались в прошлом.

Изложив свое ощущение начавшейся прописки в прошлом, мы не будем пытаться вскрыть все причины и факторы, что к таким ощущениям приводят. Хотелось бы только показать, что это повторяющееся в истории и совершенно реальное явление время от времени человечество посещает. Это «время от времени» имеет обозначение. Взрыв исторической памяти, причем памяти коллективной, которая сегодня имеет место, есть выражение той исторической ситуации, что называется обычно переходной, чему мы в предыдущих своих публикациях уделили немало внимания [7]. То, что мы сегодня так привязаны к прошлому, о чем свидетельствуют многочисленные разборки между разными государствами, стремящимися избавиться от имперского комплекса и вернуться к некогда существовавшим эпохам и состояниям, есть явление, по-видимому, во многом временное, т. е. переходное. Можно даже обозначить его, как это делали отечественные историки применительно к другим периодам нашей истории, смутным временем. Оно, конечно, временное, что утешает, но от этого не перестает быть менее драматическим. Ведь стремление вернуться к тому состоянию, которое в истории когда-то имело место, т. е. состоянию, когда народ был включен сначала в российскую, а затем и в советскую империю, как раз и свидетельствует о взрыве памяти о прошлом, о прошлых состояниях. Оно и свидетельствует о полном обесценении будущего.

Когда начинается переходная ситуация, поздние уровни культуры, связанные с идеологическими и политическими установками, пронизывающими и искусство, разрушаются и актуализируются самые разные и предшествующие поздней истории уровни коллективного сознания и культуры в целом. Причем они актуализируются одновременно, что, конечно, не может не восприниматься хаосом. В этом смысле показательна, например, ситуация в эпоху, которую мы с некоторых пор называем «Серебряным веком». Тогда были причины возникновения этого хаоса, ведь разваливалась существовавшая длительное время империя. В русском искусстве рубеж XIX—XX

веков показателен именно переходностью, спровоцировавшей активность разных традиций, в том числе и самых древних. Такую активность можно проиллюстрировать ретроспекциями не только в византийскую культуру, но и поворотом в сторону Востока [8, с. 110]. Было заново открыто древнерусское искусство. Знаменитую рублевскую «Троицу» многие тогда увидели впервые.

Так, имея в виду художников, объединившихся вокруг журнала «Мир искусства», С. Маковский утверждал, что им всем была свойственна зачарованность красотой ушедших времен. Они увлекались забытыми памятниками истории искусства, в том числе созданных в стиле классицизма, близкой и далекой историей, «нашей византийской и варяжской историей, зачатой в легендарном Киеве, в Царьграде Палеологов, в Новгороде Великом, союзнике Ганзы, в кочевых татарских и в стриженных боскетах Людовика XIV...» [9, с. 70].

В связи с этим автору этих строк приходилось неоднократно цитировать очень точное и удивительно в данном случае уместное наблюдение А. Белого, выражающее суть свершающегося на рубеже XIX—XX веков как очередной в российской истории переходной ситуации. Пытаясь передать сущность символизма, А. Белый говорит, что в нем происходит и возврат к забытым формам немецкого романтизма, и воскресение Востока, и интерес к религиозным течениям Индии. Такой возврат напоминает так называемый александрийский период в истории античной культуры. А смысл этого самого александрийского периода как раз и состоял в том, что в нем одновременно оказывались функционирующими формы из разных эпох и культур, в том числе и тех, которые уже перестали существовать. «То действительно новое, что пленяет нас в символизме,— пишет А. Белый — есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, —оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жиз-

ни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма» [10, с. 26].

Это выражающее суть переходности наблюдение, кажется, даже колеблет фундаментальную эстетическую конструкцию Гегеля о последовательном возникновении в истории Духа эстетических форм. Так, пожертвовав внешним выражением ради внутреннего содержания, художественный авангард в начале прошлого века прояснял смысл того, что Гегель называл романтической фазой. Но характерное для рубежа XIX—XX веков стремление преодолеть увлечение символизмом и модерном приводит к реабилитации классицизма, а вместе с ним и всего античного искусства. Кстати, эта реабилитация захватывает и советское искусство 30-х годов, например архитектуру, ориентирующуюся на античную классику. Недавно организованная в музее изобразительных искусств имени А. Пушкина выставка, посвященная Пиранези, — настоящее открытие. Удивляет резонанс работ Пиранези в советском искусстве. Но классицизм — это форма, выражающая, согласно Гегелю, смысл второй фазы.

И наконец, весь художественный авангард, начиная с символизма, из которого он вышел, демонстрирует тяготение к самой что ни на есть глубокой архаике, к символической фазе в гегелевском смысле. Все эти формы в искусстве XX века существовали одновременно, и такая одновременность свидетельствует о жажде создать и утвердить какую-то новую культуру, в которой все названные формы найдут свое место и окажутся в новых сочетаниях.

От будущего к прошлому. Поворот в функционировании исторической памяти как следствие кризиса модерна как мировосприятия

Конечно, такая ситуация, определяющая сегодня в том числе и искусство, в какой-то мере может быть объяснена отсутствующими в предшествующих переходных ситуациях актуальными социальными факторами. Но поскольку в истории это повторяющаяся ситуация, то это означает, что, несмотря на текучесть и изменчивость жизни, повторяются и факторы. Все подводит к тому, что такой взрыв

исторической памяти в переходных ситуациях приводит к распаду в истории линейности и к реабилитации цикличности, т. е. к тому уровню функционирования исторической памяти, на котором она обычно не обсуждается. Фиксируемая в истории циклическая логика — это альтернатива логике линейной. Но раз мы эту альтернативу уже обнаружили, то из нее обязаны извлечь для понимания исторической памяти нечто существенное.

В связи с этим невозможно не процитировать суждение Ж. Ле Гоффа по поводу линейного принципа, высказавшегося весьма эмоционально. «Следовало бы прекратить гордиться линейным по своему характеру непрерывным и глобальным прогрессом, воплощенным, прежде всего, в производящих впечатление достижениях науки и технологии, когда мы движемся от Гулага к пыткам, от нацистских лагерей смерти — к апартеиду и расизму, от ужасов войны — к ужасам голода. Лучшее знание всех континентов, в том числе принадлежащих третьему миру, и их истории позволяют покончить с мыслью о существовании единственной модели развития человеческих обществ» [5, с. 9].

Но такая модель была поколеблена еще П. Сорокиным. В своем фундаментальном труде по социодинамике культуры П. Сорокин доказывает, что в XX веке совершается переход от культуры, которую он называет культурой чувственного типа, к культуре альтернативной. Если в культуре чувственного типа, начало которой следует искать в Ренессансе, все было подчинено бесконечному становлению, т. е., выражаясь языком философов модерна, прогрессу, то альтернативная культура начинается с преодоления этого становления. Если с этим согласиться, то идею этого преодоления, пожалуй, впервые высказывает Ф. Ницше. Ведь обратной стороной бесконечного становления является процесс разрушения. Поэтому Ф. Ницше и формулирует: «Против парализующего ощущения всеобщего разрушения и неоконченности я выдвигаю идею вечного возвращения» [11, с. 476].

Согласно Ф. Ницше, все, что существует, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится. Но раз в истории на первый план выходит повторение, то, следовательно, можно говорить о функционировании исторической памяти в соответ-

ствии с циклической логикой. Главная мысль, которую хотелось бы донести, — это обнаружение связи во времени истории между исторической памятью и принципом циклизма. В какой-то степени повышение интереса к проблеме исторической памяти — это и время от времени повторяющаяся в истории ситуация и в то же время это проблема нашего времени, воспринимающегося неповторимым и не имеющим, как кажется, в истории прецедентов.

Вообще, историческую память как часть исторического сознания общества принято считать выражением духа современности, а этот дух почему-то очень мало интересуется настоящим. Из преувеличенного отношения к будущему мы сразу же переходим к такому же преувеличенному отношению к прошлому. На смену футуризму приходит пессимизм. Настоящее же из сознания почти выпадает. Х. Зедльмайр, например, утверждает, что современный человек избегает настоящего. Он тяготеет к существованию то в будущем, то в прошлом. «Когда совершенное бытие не желают искать и находить в истинном времени, — пишет он, — тогда его пытаются обнаружить либо в прошедшем (в том числе и в пространственном удалении, т. е. в прошлом, как бы дожившем до наших дней: у примитивных народов, в южных морях), либо в некоем далеком будущем» [12, с. 192].

Но, может быть, лучше об этом комплексе сказал Б. Паскаль, формулируя, что наше «Я» в настоящем никогда не достигает завершенности и окончательности, ибо просто не успевает. Так кратко время настоящего. Не эту ли мысль развивает в своих работах М. Бахтин? «Мы, — пишет Б. Паскаль, — никогда не завершаемся в настоящем. Мы вспоминаем прошлое; мы предвкушаем будущее, словно хотим поторопить его слишком медленный шаг, или вспоминаем прошлое, чтобы остановить его мимолетность. Мы так неосмотрительны, что блуждаем по недоступным нам временам и вовсе не думаем о том единственном времени, которое нам принадлежит; так легкомысленны, что мечтаем только о воображаемых временах и без рассуждений бежим от единственно существующего в действительности. Это потому, что настоящее обычно нас ранит. Мы его прячем с глаз долой, потому что оно нас удручает, а если оно и приятно, то жалеем, что оно ускользает» [13, с. 21].

Разумеется, если суждения подобного рода принять за истину, то их следует как-то аргументировать. Тому, что в XX веке будущее постепенно обесценивалось, есть причины. Ориентация на будущее — выражение духа всей первой половины XX века. Это футуристическая эпоха, и идея социализма, которую пытались реализовать в России, будет одним из самых ярких примеров этой жажды будущего. Хотя, конечно, в какой-то мере можно считать, что устремленность в будущее в это время характерна для многих стран и народов. Можно утверждать, что эта доминанта будущего присуща целой большой эпохе, которую можно назвать модерном. Выражением этого поистине планетарного комплекса будет искусство, и, в частности, одно из самых ярких течений в искусстве — футуризм (а уж русский футуризм точно).

Хотя понятие футуризма А. Тойнби использует не только по отношению к искусству. Это понятие у него выражает целое мировоззрение, противостоящее архаизму и пассеизму. «Футуризм в его примитивной обнаженности представляет собой социальную форму крайнего отчаяния, — пишет он. — Первая попытка уйти от Настоящего — это повернуться лицом к Прошлому. Только после того, как бегство в Прошлое оказалось невозможным, Душа в отчаянной надежде совершает последний поворот, прощаясь с бесцветной и унылой действительностью Настоящего. Футуризм не только психологически менее естественен, чем архаизм, он и более труден для реализации. Причина здесь кроется в том, что архаизм впервые появляется в рядах правящего меньшинства, тогда как футуризм — порождение внутреннего пролетариата. А в любом распадающемся обществе правящее меньшинство прочно удерживается в седле, оставляя внутреннему пролетариату право тащиться в хвосте. Уходя от бесцветного Настоящего, футуризм устремляется в лучезарные дали новых исканий, рассчитывая обрести утраченную надежду» [14, с. 434].

С некоторого времени, а в России это время обычно называют «оттепелью», начинается постепенный переход к прошлому, т. е. начинает торжествовать пассеизм. Возможно, в этом процессе перехода от будущего к прошлому можно фиксировать какую-то остановку, когда настоящее повышается в цене. Эту жажду настоящего выразит

поэт А. Вознесенский в стихотворении «Ностальгия по-настоящему» (Я не знаю, как остальные // Но я чувствую жесточайшую, // Не по прошлому Ностальгию — // Ностальгию по настоящему» [15, т. 2, с. 199].

Но, конечно, такое восприятие настоящего присуще и предшествующим периодам. Например, его можно зафиксировать в XIX веке. Не случайно это столетие родило импрессионизм. Так, в дневнике А. Герцена за 1842 год мы находим такое суждение. «Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование — какие бы внешние обстановки ни были, — пишет А. Герцен. — Когда это поймут — поймут и, что в мире нет ничего глупее, как пренебрегать настоящим в пользу грядущего. Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа непрерывно должна быть раскрыта, наполняться, всасывать все окружающее и разливать в него свое. Цель жизни — жизнь» [16, с. 217]. Эту же мысль он повторит в дневнике 1844 года, касаясь нашего «проклятого невнимания к настоящему» и призывая «ценить каждое мгновение» [16, с. 294].

Это убеждение А. Герцена вводит в эпоху импрессионизма, который постепенно переходит в символизм. Но можно ли утверждать, что это упоение настоящим представляет длительный период? Может быть, настоящее — это лишь кратковременная остановка, мгновение в процессе переориентации или с прошлого на будущее, или с будущего на прошлое. Обрыв связей с будущим примечателен тем, что человек начинает сразу же, минувя настоящее, перемещаться в прошлое. Тем не менее о такой остановке на настоящем в иные периоды говорить можно. Что касается нашего времени, то эта страсть переселения и «прописки» в будущем, во второй половине XX века, пожалуй, порядком поостыла. А раз поостыла устремленность в будущее, то тут-то как раз, казалось бы, вступает в свои права настоящее. Но вступает ли?

Посмотрим, как это видит Августин, сталкивая два уровня восприятия времени — вечность и время, которое не позволяет сосредоточиться на настоящем, ибо прошлое мгновенно переходит в будущее. «Они, — пишет он, — пытаются понять сущность вечного, но до сих пор в потоке времени носится их сердце и до сих пор оно суетно.

Кто удержал бы и остановил его на месте: пусть минуту постоит неподвижно, пусть поймает отблеск всегда недвижимой сияющей вечности, пусть сравнит ее и время, никогда не останавливающееся. Пусть оно увидит, что они несравнимы: пусть увидит, что длительное время делает длительным множество преходящих мгновений, которые не могут не сменять одно другое; в вечности ничто не преходит, но пребывает как настоящее во всей полноте; время как настоящее в полноте своей пребывать не может. Пусть увидит, что все прошлое вытеснено будущим, все будущее следует за прошлым, и все прошлое и будущее создано Тем, Кто всегда пребывает, и от Него исходит» [17, с. 290].

Согласно Августину, получается, что невозможность существовать в настоящем объясняется вовсе не критическим отношением к жизни, ее отрицанием, а онтологическими особенностями времени. У Августина настоящее соотносится с мгновением, не успевающим предстать в своей полноте, ибо сразу же вытесняется прошлым и будущим. Вот и объяснение тому, что современный человек не может удержать настоящее и в нем существовать. Однако миг, что соотношен Августином с настоящим, оказывается вовсе и не настоящим. Для Августина этот миг предстает вечностью, растворяется в вечности, как бы не имея самостоятельной реальности.

Временный режим проекта модерна и его последствия для культуры. Этот режим как определяющая причина возникновения во второй половине XX века проблематики культуры

Кратковременность пребывания в настоящем, возможно, объясняется тем, что оно противостоит воображению. Ведь в нашем восприятии как будущего, которого еще нет, так и прошлого, которого уже нет, торжествует свобода воображения, ибо дистанция как по отношению к будущему, так и по отношению к прошлому дисциплинирует воображение, сводя его к минимуму. Поэтому, лишаясь активности воображения, человек в своем контакте со временем ощущает дискомфорт. Конечно, произошедший во второй половине XX века сдвиг в восприятии времени исследователями зафиксирован. Так,

А. Ассман констатирует утрату будущим своей притягательности, пытаясь найти причину этого. «У нас больше нет возможности без разбору использовать его (будущее. — Н. Х.) как некую стремящуюся к нулю точку приложения наших желаний, целей и планов. Как это случилось? Почему на бирже нашей системы ценностей акции будущего вдруг упали?» [2, с. 17]. Подводя итог этому слову в восприятии времени, А. Ассман делает такое заключение: «Будущее утратило для нас свою светоносную силу, зато все больше в наше сознание вторгается прошлое» [2, с. 18].

Да, именно так. Все мы сегодня это ощущаем. С констатацией в наше время поворота на прошлое все ясно. Еще О. Тоффлер зафиксировал возникновение у современного человека страха перед будущим [18]. Но ведь этот страх перед будущим возник не сразу, он формируется постепенно. Его нарастание связано с утверждением целого мировосприятия, которое восприятие времени человеком организовывало. Можно утверждать, что появление страха — следствие целой большой эпохи с ее мировоззренческими и философскими установками. Как эту эпоху, продолжающуюся около трех столетий, можно назвать? В данном случае напрягать внимание не нужно. Эта эпоха давно названа. Это эпоха модерна.

Так философами и в первую очередь Ю. Хабермасом переназвана эпоха Просвещения, в границах которой, разумеется, следует осмыслить и русскую революцию, а ее мы недавно вспоминали в связи с ее столетием. Модерн с его жестокостью и ускорением вообще приветствовал всякое разрушение традиционных государств и социумов и, следовательно, благословил век революций с присущей ей разрушительной стихией. Не случайно, когда А. Ассман дает характеристику так называемого нового режима времени, в качестве одной из самых репрезентативных для этого режима особенностей он называет страсть к разрушению и цитирует известное суждение М. Бакунина о разрушении как творческой страсти. Но именно в революции эта творческая страсть, как мы знаем, и проявляется. Но революция как способ радикально изменить социум, как это ни покажется странным и нелогичным, провоцирует выход на поверхность истории консервативных варварских комплексов. Провоцирует по логике контраста.

Но чтобы точнее представлять, что же в модерне было такого уязвимого, что со временем привело к распаду всего этого мировосприятия и возникновению постмодернизма с присущей ему терпимостью к традициям прошлого, нужно дать его характеристику. Эту характеристику нового режима времени А. Ассман предлагает, сведя ее к пяти основным аспектам. В его интерпретации модерн представлен понятием «временной режим культуры». Первый аспект у него связан с разрывом нового мировосприятия с прошлым, что так ярко проявилось в отечественном авангарде. Чтобы этот нигилизм модерна ощутить, его можно было бы проиллюстрировать каким-нибудь манифестом футуристов, например манифестом Т. Маринетти. «Мы стоим на последнем рубеже столетий!.. — утверждает он. — Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость» [19, с. 7]. Но если так, то зачем музеи, библиотеки, учебные заведения, архитектурные памятники? Но Т. Маринетти и предлагал эти «кладбища пустых усилий» уничтожать. «Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!.. Какой восторг видеть как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расползшиеся!.. Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города» [Там же].

Такой разрыв с прошлым объясняется необходимостью в культивировании духа новизны и прогресса. Разрывы в функционировании этого мировосприятия и этой культуры predetermined прогрессом. Культивирование разрывов приводит к противостоянию прошлого и будущего. Разрывы и изменения оборачиваются прерывностью исторического процесса. Идея необратимого прогресса — следствие абсолютизации будущего. В модерне эта абсолютизация свершилась. Касаясь сознания времени в модерне, Ю. Хабермас употребляет понятия «революция», «прогресс», «эмансипация», «развитие», «кризис», «дух времени». Он пишет: «Модерн больше не может и не хочет формировать свои ориентиры и критерии по образцу какой-либо другой эпохи, он должен черпать свою нормативность из самого себя. Модерн видит себя однозначно самоотнесен-

ным. Этим объясняется неустойчивость самосознания и самопонимания, динамика попытки «определить» себя не исчерпана и сегодня» [20, с. 13].

Только вот удалось ли модерну сохранить эту жесткую установку и избежать того эффекта «слипания», т. е. осознания духа модерна с помощью исторических параллелей? Здесь возникают сомнения. Второй аспект временного режима культуры у А. Ассмана связан с абсолютизацией начала всего «здесь» и «сейчас». Начало уже связывается не с мифом, а только с создаваемыми рационально самим человеком конструктами, в которых, как показывает исторический опыт, много утопического. Предшествующие авторитеты, эпохи и традиции в восприятии времени теряют силу. Новое время начинает существовать с чистого листа, что можно иллюстрировать опять же русской революцией. Человеческую историю можно начать заново и в любой момент. Сам А. Ассман иллюстрирует это положение известным романом XVIII века Д. Дефо.

Но некоторые исследователи, и в частности Г. Флоровский, констатировали, что такой комплекс не чужд и ментальности русского человека. Но, конечно, дух модерна этот ментальный комплекс доводит до крайности. Как утверждает Г. Флоровский, история русской культуры вся в перебоях, отречениях, разочарованиях и разрывах. «Русская историческая ткань так странно спутана, и вся точно перемята и оборвана» [21, с. 500]. Но, судя по всему, русский человек таких разрывов не пугается, он снова и снова готов начинать жизнь с чистого листа. В душе русского человека «какие-то кочевые привычки, — привычка жить на развалинах или в походных шатрах» [21, с. 501]. Так что модерн, имеющий западное происхождение и соответствующий западной культуре как культуре самой динамичной, оказался не таким уж и чуждым ментальности русского человека.

Третий аспект временного режима модерна А. Ассман связывает с поощрением и оправданием необходимой для утверждения нового разрушительной стихии. Идею этого аспекта выразил, как уже отмечалось, М. Бакунин, для которого разрушительная деятельность является одновременно и созидательной, творческой. Разрушение — средство перманентного обновления. Разрушение — это в то же время отрицание прошлого, истории. Этот тезис, как констатиру-

ет А. Ассман, особенно подтверждается американской культурой и ментальностью американцев. Его можно иллюстрировать разрывом Америки как Нового света со старым миром Европы. Именно так, т. е. непреодолимым разрывом между Америкой и Европой характеризует Америку и Ж. Бодрийяр [22, с. 147]. Но дело в разрыве не только с Европой, но и с историей вообще. Идеи модернизации и глобализации порождены американской культурой и идентичностью.

Четвертый аспект временного режима времени А. Ассман связывает с возникшим в XIX веке новым методом получения, интерпретации и передачи исторического знания. Речь идет об институционализации архивов, музеев и исторической науки, что Т. Маринетти призывал уничтожить. Прошлое берется под контроль исторической науки. С этой точки зрения история становится самостоятельной по отношению к политике, к настоящему.

В данном случае эту мысль можно сформулировать точнее. С этого момента историческая наука могла бы стать самостоятельной, но, к сожалению, реальная история часто свидетельствует лишь о растворении исторического знания в политике и идеологии. Иначе говоря, в XIX веке родилась новая культурная ценность — историческое знание. История была отсечена от современности. Прошлое — это то, что раз и навсегда исчезло и не может служить резервом для настоящего и будущего. Итак, в эпоху модерна изобретается, вызывается к жизни понятие «историческое», что является следствием разрыва в историческом времени в связи и с французской революцией, и с революцией индустриальной.

Пятый и последний аспект у А. Ассмана связан с принципом ускорения как следствия изменений. В горбачевскую эпоху это понятие стремились превратить в ключевое понятие намечающихся реформ. Но вскоре забыли и о реформах, и об этом понятии. В понимании поколения начала 90-х годов прошлого века ускорение привело лишь к дальнейшему распаду, фактически стало ускорением распада. Между тем это понятие означает вынужденное обесценивание настоящего. Ускорение может проявляться на разных уровнях жизненного опыта человека. Оно проявляет себя и в повседневности, и в радикальных социальных сдвигах. Ускорение — это сокращение и умаление настоящего.

Быстрый ритм прогресса противоречит сохранению функционирующей в медленных ритмах традиции. Ускорение способно провоцировать сложности в адаптации человека к новым ритмам жизни и даже к стрессам. Вот это упразднение в результате ускорения медленных ритмов приводит к тому, что время больших длительностей, как его понимает Ф. Бродель, становится нечувствительным и даже, как может показаться, несуществующим. Однако жертвование большими длительностями времени — это не только проблема времени и проблема истории. Тут возникает чрезвычайно значимая и решающая для возникновения и становления новой науки — науки о культуре — проблема.

Конфликт времени культуры с «сиюминутной историей». **Время культуры как «большое время»**

Под возникновением новой проблемы следует понимать отношение между временем и культурой, историей и культурой и в конечном счете культурой и исторической памятью. Увлечение воссоздаваемой медиа сиюминутной историей приводит к тому, что память начинает регулироваться политическими установками, а, следовательно, политической властью. Между культурой и исторической памятью возникает посредник — пропаганда. Опираясь на суперсовременные технологии, она начинает доминировать, приводя к тому, что сегодня в гуманитарных науках стало популярным понятие «постправды». С помощью технологии на экранах создаются такие события, которых в реальной истории не существовало и не могло существовать. Так возникает цивилизация симулякров. О постмодернизме, кажется, начинают забывать, а вот введенное им понятие «симулякр» для современной эпохи становится ключевым. Все это становится основанием для фальсификации истории, т. е. использования истории в манипулятивных целях. Любой представитель власти, играя роль главы государства, диктует свою интерпретацию исторических событий, которые заново осмысляются в соответствии с выдвигаемыми им установками. Это можно фиксировать во всех странах и государствах.

Однако какие бы дикие примеры мы, иллюстрируя этот тезис, ни приводили, все же подлинным регулятором исторической памя-

ти оказывается прежде всего культура. Лишь в функционировании культуры можно отыскать и закономерности функционирования исторической памяти, ее флуктуации. Мы ставим проблему флуктуаций, т. е. вспыхиваний и угасаний исторической памяти, в зависимость от функционирования культуры. Неспособность разобраться в этом вопросе приводит к оправданию практики власти в ее современных формах как практики манипуляции. Все заменители культуры, пытающиеся регулировать историческую память, лишь неподлинны регуляторы. Возможность фальсифицировать историю и использовать историческую память в политических целях — это открытие не Сталина или каких-то политиков из других стран. Как и не теории некоторых историков, вроде М. Покровского, выдвинувшего в свое время тезис об истории как политике, опрокинутой в прошлое.

Такое манипулирование памятью стало возможным с момента возникновения модерна и его отношения к истории и времени. Но следует отметить, что само мировосприятие модерна, закреплённое в философии Просвещения, было реакцией на становление индустриального общества. Тут фиксируется двойная зависимость: становление индустриального общества стимулирует философскую мысль, а философская мысль освящает и оправдывает процессы индустриального общества. В самом деле, индустриальное, или массовое, общество существует в стихии кратковременных длительностей. Быстрая доставка информации о совершающихся в разных местах планеты событиях в телевизионных формах или в формах Интернета привязывают человека к тому, что Ж. Ле Гофф называет «сиюминутной историей» [5, с. 12].

Забвение способов измерения времени, когда в нем выделяют-ся большие длительности, приводит к тому, что вся эпоха модерна, т. е. несколько столетий, превратила то, что мы сегодня называем «культурой» в, казалось бы, несуществующую реальность. Ведь время, измеряемое большими длительностями, — это время именно культуры. Человек стал существовать в социуме, который претерпевает перманентные изменения, бесконечное становление, против которого восстает Ф. Ницше. Такая ситуация — оборотная сторона выхода человека за пределы культуры. Человек эпохи модерна стремится ускорить процессы истории, но на этом пути оказывает-

ся культура, способная тормозить ускорение. Новый режим времени, о котором пишет А. Ассман, диктует ускорение, но культура разворачивается в медленных ритмах. Разрешение этой задачи приводит к насильственным образом навязываемому забвению, а то и к запрету культуры. То, что при советской власти стали чистить библиотечные фонды — не выдумка. Избавлялись даже от русских народных сказок, правда, ненадолго.

Такому обесцениванию культуры способствуют в том числе новые технологии, создающие иллюзию, что они являются эффективными заменителями культуры, особенно в массовых, или индустриальных, обществах, что вообще кажется совершенно невозможным. Да и активировавшаяся в эпоху тоталитарных режимов административно-бюрократическая система тоже претендует при решении каких-то задач на роль эффективного заменителя культуры. Собственно, это заметно и сегодня. Так, культура как сила, властвующая над памятью и забвением, перестает осуществлять в истории свои функции. Переход этих функций от культуры к бюрократии приводит к гипертрофии пропаганды и к манипулированию. «Показать себя властителем памяти и забвения — это одна из важнейших задач классов, групп и индивидов, которые господствовали и господствуют в исторических обществах. Забвение, замалчивание истории обнаруживает существование механизмов манипулирования коллективной памятью» [5, с. 82].

Многое свидетельствует о том, что столь пропагандируемый модерном прогресс сделал культуру как бы отсутствующим явлением. Конечно, философы модерна в своих суждениях не были столь вульгарны, как Т. Маринетти, но ведь латентное обесценивание культуры идет именно от них. Разумеется, это не могло не привести к печальным последствиям в области культуры, о чем размышляет Й. Хейзинга. Культура, пишет он, «обременена таким грузом всяческого вздора и нелепых идей, какого никогда прежде не несла миру. Что делать человеку с этой культурой? Разве фантом, возникающий перед нашим взором при слове "культура", имеет право носить это имя?» [23, с. 174].

Так, уже в XX веке, даже ближе к концу этого столетия, человечество словно спохватывается, и его внимание приковывается к куль-

туре. К культуре, значимость которой начинает ощущаться в тот момент, когда эта самая культура, кажется, уже перестала существовать. Во всяком случае, как полагает Й. Хейзинга, оказывается большой. Ведь не случайно в научный оборот В. Бычков вводит понятие «посткультура». Но раз культура становится предметом пристального внимания, то это обстоятельство уже свидетельствует о новом понимании исторической памяти. Вместе с вниманием к культуре происходит процесс реабилитации исторической памяти. Раз культура выходит из забвения, куда ее загоняет модерн, то вместе с этим становится реальностью и время культуры. Человек начинает ощущать, что существует в том времени, которое М. Бахтин называет «большим временем», а Ф. Бродель — временем больших длительностей. Но именно поэтому активизируется и историческая память, под воздействием которой свертывается «сиюминутная история», творимая медиа во многих ее проявлениях.

Понятно, что отношение ко времени, как его понимает модерн, не могло сохраняться на протяжении длительного исторического времени. Ведь такое к нему отношение стало для культуры разрушительным. Утверждение понимания времени в духе модерна наносило культуре ущерб, и эта ущербность нового режима времени какое-то время не была отрефлексирована.

Ставя вопрос о причинах происходящего в последние десятилетия XX века в мире поворота к прошлому, мы могли бы прийти к следующим заключениям. Никаких внешних причин такого поворота не существует. Была внутренняя причина. Модерн как мировосприятие изжил сам себя. «Модерное сознание, — пишет Ю. Хабермас, — перегруженное историческим знанием, утратило «пластическую силу жизни», которая позволяет людям с устремленным в будущее взглядом с готовностью «объяснять прошлое исходя из того, что составляет высшую силу современности» [20, с. 95].

Неудачи с революциями и разочарованием в них, как, впрочем, и в политических утопиях, привели к краху модерна. Модерн разошелся с реальностью, с жизнью. Наконец, он просто разошелся с историей, которую можно отождествить с жизнью, ибо и то, и другое представляет спонтанный, неконтролируемый процесс. Как же это произошло? И как это объяснить? Ведь если какое-то мировосприятие

возникает и себя утверждает, то это не случайно. Оно утверждает себя во благо социума, рождая и укрепляя единение людей и формируя их коллективную идентичность. Этим благом является и выживание социума, и его совершенствование. Все дело в том, что, сформировавшись, такое мировоззрение оказывается статичным и не предполагающим развитие, динамику. Но там, где нет движения и динамики, нет и жизни. Казалось бы, в этой статичности модерн обвинить трудно. Ведь динамизм, впервые в истории утверждаемый модерном, приводит к отрицанию не только прошлого и удаленного прошлого, но и непосредственно предшествующего настоящему. Как бы там ни было, но и модерн с его отрицанием прошлого и всего застывшего — всего лишь способ интерпретации истории, и, следовательно, навязываемая им истории схема для культуры оказалась разрушительной. Поэтому кризис модерна совпадает с повышением интереса к культуре.

Культура и ее роль в программировании функционирования исторической памяти

Развитие и динамику предполагает жизнь, т. е. история. Поскольку расхождение между системой мировоззренческих установок, с одной стороны, и жизнью, историей, с другой стороны, намечается и имеет продолжение даже в экстремальных ситуациях, вроде войн и революций, то его следует объяснить. Предназначение культуры как посредника связано не столько с радикальными сломами, от которых она заметно страдает, сколько с консервативными установками как способом противостоять разрывам в процессах преемственности. Культура ведь вообще существует во времени больших длительностей, к которому мы, будучи привязанными к так называемой сиюминутной истории, обычно нечувствительны. Как будто его не существует вообще, как не существует и самой культуры. Телевидение сегодня вообще обходится без культуры и транслирует одну пропаганду, привязывая массу к совершающимся событиям в настоящем и снабжая эти события официальным комментарием.

Но, как очевидно, культура все же существует, как существует и присущее ей время. Является реальностью и то, что именно она

принимает участие в организации в истории тех процессов, что, кажется, являются спонтанными и неконтролируемыми. Видимо, вопрос о взаимоотношениях исторической памяти и культуры — один из самых сложных вопросов еще и потому, что процесс этих взаимоотношений является латентным. Он не контролируется потому, что протекает бессознательно. Тем не менее в этих взаимоотношениях какие-то значимые моменты можно все же выделить. Поставим сначала наиболее общий вопрос: что на что больше влияет — история на культуру или культура на историю? Как мы договорились, культура предполагает организацию, а история — свободу и непредсказуемость. Однозначного ответа здесь дать невозможно. Но самый банальный ответ такой: влияет и история на культуру, и культура на историю. Это самый правильный ответ, только он не исчерпывает нюансов и всех сложностей в этих взаимоотношениях, которые постоянно изменяются. Более того, такой ответ этих сложностей избегает.

Начнем не с истории и не с культуры, а с народа или этноса, заинтересованного как в организации, так и в спонтанности и свободе, как в сохранении и поддержании норм, так и в их изменении. Прежде всего, существует народ, как бы его ни называть — племенем или этносом. А раз он существует, то это свидетельствует о том, что история уже началась, она разворачивается, а следовательно, в ней можно фиксировать какие-то события. А вот культуры еще нет, она еще должна возникнуть в результате проб и ошибок во взаимоотношениях с природной средой. Если в организации жизни будет сделана ошибка, то народ из экстремальной ситуации может и не выйти. Чтобы народ продолжал существовать, он должен быть единым. Если не добиться единства, то в результате взаимоистребления он может исчезнуть. Значит, чтобы этого избежать, он должен в формах обрядов, ритуалов, мифов и т. д. постоянно напоминать себе о том, как укреплять единство и добиваться взаимопонимания, как укреплять отношения между поколениями, как социализировать молодых, как транслировать знания и т. д.

Все это и многое другое и есть культура. Одни формы культуры становятся весьма позитивными и сохраняются, другие хотя и возникают, но отторгаются, ибо не только не разрешают проблем, но и

создают новые. Если о некоторых формах нельзя сказать, что они помогают коллективу выживать, то о них забывают. Кстати, эту закономерность можно фиксировать и в сфере искусства. Ведь на ранних этапах истории искусство существовало в том числе и в устных формах. Способы его закрепления и сохранения не существовали. Таким единственным способом была память. Но память бывает в индивидуальных и коллективных формах. Следовательно, по этой причине до нас дошли лишь те формы искусства, что связаны именно с коллективной, а не с индивидуальной памятью. Результаты индивидуального творчества сохраняются лишь в том случае, если они совпадают с установками коллектива. В этом случае индивидуальное творчество трансформируется в коллективное. Власть коллективного над индивидуальным имеет место потому, что выделение индивида из коллективных форм — длительный исторический процесс. Индивидуальная память — явление более позднее, чем коллективная память. Как уже отмечалось, из всего, что предлагалось индивидом, сохранялось лишь то, что соотносилось с коллективными установками. Преобладание коллективной памяти приводило к контролю коллектива над эстетическими ценностями. Но такой контроль — следствие не только поздних этапов в истории.

Чтобы контроль имел место, культура должна оформиться в систему. До этого времени жизнь воспринималась непредсказуемой и, следовательно, пугающей. Этот страх перед неизведанным и непредсказуемым порождает фигуру могущественного бога. Это еще не культура, но, точнее сказать, только ее отдельные элементы. Со временем эти элементы должны трансформироваться в систему. Такая трансформация элементов в систему — дело времени. Но когда эта система достигается, можно утверждать, что взаимоотношения между историей и культурой приобретают новое качество. Теперь в этих взаимоотношениях уже лидирует не история, а культура. Культура превращается в средство контроля над стихией, которым человек постепенно овладевает. Хотя этот контроль может то усиливаться, то ослабевать. Ослабление культуры как детерминирующей системы может быть опасным. Пока культура не превратится в систему, она слабо влияет на историю. Что-то в этой ситуации она помогает преодолевать, а что-то нет.

Трансформация культуры в систему приводит к тому, что отношение народа к цепи исторических фактов становится избирательным. Культура из этих фактов уже отбирает те, которые повторяются. Эти повторы предполагают воспоминание о прошлом, возвращение в прошлое, а не только то, что называли прогрессом. История демонстрирует множество фактов, но фактом культуры могут быть лишь некоторые из них, а именно, те, которые можно с полным правом назвать событиями. Культура признает лишь события, что способствуют выживанию народа. Она предрасположена высоко оценивать именно такие события и предрасположена к их повторению. Но в реальности повторяются лишь те события, которые культуре не противоречат. Почему же культура отбирает лишь некоторые факты? Потому, что ее предназначением является достижение позитивного единства членов коллектива, способного выживать в любой экстремальной ситуации и не истреблять себя. Примером может служить революция и гражданская война. Как же добиться позитивного единства социума? Необходимо культивировать положительный образ этого коллектива. По возможности, соотнося его с другими коллективами, не стремясь при этом проецировать на них образ врага, хотя это тоже случается. А также нужно добиваться, чтобы коллектив воспринимал каждого члена коллектива и весь коллектив в целом сквозь призму этого положительного образа. Этот образ — психологический регулятор совместной жизни людей в социуме и, естественно, выживания социума.

Так, пытаясь понять взаимоотношения между историей и культурой, как и культуру в функции регулятора коллективной памяти, мы подходим к объяснению происхождения еще одного явления в истории, а именно коллективной идентичности. Это последнее понятие, как и его функции, без представления о культуре и ее функциях по отношению к коллективной памяти понять невозможно. Это явление называется коллективной идентичностью. Разные формы культуры, в том числе, и в первую голову такая эффективная форма культуры, как искусство. Искусство к этому имеет прямое отношение. Роль искусства в утверждении и поддержании коллективной идентичности огромна. Художественные произведения возникают, отвечая на потребность заново пережить какие-то случившиеся

ся в истории события. Но в них есть и еще одна латентная функция, а именно перманентное воссоздание идеального представления того или иного народа о себе. Всякое отклонение от уже функционирующего и усвоенного такого образа провоцирует со стороны коллектива возмущение.

Следовательно, возникает сложнейшая проблема соотношения искусства и коллективной идентичности. Ведь искусство лишь с одной стороны связано с коллективной идентичностью. С другой стороны, в еще большей степени оно связано с жизнью, т. е. с историей. Если искусство сообщается с историей, то ему, как и жизни, присуща спонтанность, непредсказуемость, профетизм. Художник в своем творчестве часто выходит за пределы коллективной идентичности как охранительной для социума системы. Оно касается таких вопросов, которые запрещено задавать той отборочной системой при фиксации исторических фактов, которая есть культура. Входя в противоречие с коллективной идентичностью, художник одновременно входит в противоречие с чем-то большим, а именно с культурой. В функционировании культуры, предохраняющей коллективную идентичность от разложения, улавливается то, что ее роднит с цензурой. Конечно, культура — не цензура, но сравнение здесь все же напрашивается.

Тем не менее возникающее между искусством и культурой противоречие позитивно. Более того, искусство как социальный институт культуре необходимо. Ведь оно разрушает ту статичность, окаменелость, консерватизм культуры, которые со временем могут привести ее к слову. В искусстве зарождаются те элементы, которые будут определять форму коллективной идентичности, что придет на смену ставшей неадекватной коллективной идентичности, успевшей стать барьером в движении духа и динамики жизни.

Культура как средство идеализации и виртуализации образа народа. Историческая наука против виртуализации. Искусство между виртуализацией и исторической реконструкцией

Вводя в нашу систему суждений культуру как посредника между мировоззренческими установками и историей, мы на какое-то вре-

мя оставили в стороне основной предмет нашего внимания — историческую память. Теперь, после того, как функции культуры уяснены, а они являются в том числе и психологическими, укрепляющими коллективную идентичность, к коллективной памяти следует вернуться. В каких отношениях находится культура и историческая память? Сейчас можно поставить вопрос так. Как функционирует коллективная память на том этапе истории, когда культура превратилась в систему и стала основанием коллективной идентичности? Видимо, в этом случае механизм исторической памяти вращается лишь в границах тех исторических фактов, которые получили коллективную положительную оценку, т. е. фактов, ставших событиями и оказавшихся в основании коллективной идентичности.

Но спрашивается, исчерпывается ли коллективная память лишь теми историческими фактами, которые стали событиями и легли в основании коллективной идентичности? Итак, культура организует историю. Она отбирает факты. Те факты, что способствуют единению и выживанию социума, она оценивает как события. Те факты, которые этому не соответствуют, она вытесняет на периферию, в подсознание. Эти факты остаются за пределами культуры. Но поскольку культура приобретает власть над историей, то эти факты оказываются и за пределами истории. Спрашивается, что с этими фактами делать? Являются ли они реальными? Дадут ли они о себе знать? Вытесняясь из истории, они все же образуют содержания памяти — и индивидуальной, и коллективной. Эта тенденция к вытеснению памяти приводит к такому состоянию, которое Т. Адорно обозначает как «человечество без памяти». Это состояние, видимо, как раз и является следствием стирания памяти массированным воздействием медиа. Той памяти, что соотносима и с культурой, и со свойственным ей типом времени.

В современном рационалистическом и постиндустриальном обществе память воспринимается чем-то вроде «иррационального остатка» [24, с. 38]. Ритмы современной жизни диктуют то, что человечество избавляется от памяти. Мы обратили на это внимание в связи с абсолютизацией в сфере медиа «сиюминутной истории» с ее кратковременными длительностями. Но есть ли у тех исторических фактов, что вытеснены в подсознание, шанс когда-либо стать собы-

тиями? Когда культура превращается в систему, в истории начинает утверждать себя принцип преемственности. Правда, история знает немало ситуаций, когда такая преемственность нарушается. Мы уже вслед за А. Ассманом констатировали, что нарушение преемственности модерн превратил в закономерность. Это в особенности происходит в переходные эпохи, когда разрывы в истории становятся закономерностью.

Здесь следует учесть то, что нами уже сформулировано. Когда культура становится системой, то такая системность превращается в основу коллективной идентичности. Иначе говоря, основой становится лишь цепь фактов, воспринимаемых как события. Становясь под воздействием установки культуры событиями, такие факты способствуют не только единению и, следовательно, выживанию социума в экстремальных ситуациях (войн и революций), но и идеализации тем или иным народом самого себя. В этой идеализации — многое не только от каких-то отобранных культурой реальных исторических фактов, но и от воображения, о чем мы сказали в начале статьи. В результате этого воображения образ, воспринимаемый коллективом как его собственный, пусть до конца и не осознаваемый, расщепляется на реальный и воображаемый, т. е. виртуальный.

Современными историками воображение уже не воспринимается чем-то историческому сознанию чуждым и незначительным. Наоборот, оно становится предметом исторического исследования. В связи с этим возникает возможность относиться к искусству как к предмету исторического исследования. Как утверждает Ж. Ле Гофф, воображаемое как предмет исследования тоже имеет историю. Существует история воображаемого, позволяющая литературные и художественные документы воспринимать «в качестве своеобразных исторических источников при условии признания их специфики» [5, с. 14]. Избирательность фактов ведет к идеализации. Ради выживания культура вынуждена освобождаться от всего негатива. Это ведет не только к идеализации, но и к виртуализации. Коллективная идентичность возникает на основе и идеализации, и визуализации.

Здесь самое время в логику наших суждений ввести историческую память в ее индивидуальных формах, которая в большей степени приближается к искусству, нежели память коллективная.

Утверждая так, мы вовсе не хотим индивидуальную память противопоставить памяти коллективной. В данном случае просто их простые отношения между собой следует иметь в виду. Так, если в коллективной памяти некоторые исторические факты отсутствуют, то их способна сохранять память индивидуальная. Тем более, в эпоху, когда техника предлагает самые разные и совершенные формы ее фиксации. Выражение индивидуальной памяти в искусстве позволяет вернуть некоторые исторические факты в коллективную память и вообще в культуру. В переходные эпохи может происходить разрушение идеализации и виртуализации коллективной памяти. Но вместе с этим разрушается и коллективная идентичность, основой которой является созданный народом образ самого себя. Но этот образ становится барьером для реконструкции реальных фактов, а к такой реконструкции историческая наука как раз и призвана.

Эти наши теоретические выводы можно проиллюстрировать тем взрывом лагерной литературы, что произошел после памятного XX съезда партии и доклада Н. С. Хрущева, сделанного на этом съезде. Ведь литература такого рода до этого просто не могла появиться. Но травматический комплекс, владевший многими, до этого времени проявиться не мог. Его взрыв в конце 50-х годов оказался возможным. И это совершилось. А. Синявский писал: «Лагерная тема сейчас — ведущая и центральная. За короткий срок мы тайком, тихой сапой сумели создать еще не виданную, небывалую в истории серию романов, повестей, поэм, мемуаров на каторжную мелодию» [25, с. 179]. Это обстоятельство давало опальному критику выразить свою гордость за вспыхнувший интерес к литературе, превращающей факты в события. «...У нас появилась если еще не первая по литературному уровню, то во всяком случае интереснейшая в мире словесность — вторая по отношению к выходящей печатной продукции» [25, с. 183].

Ярким выражением сдвигов между фактами и событиями в советской истории явилась публикация повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Конечно, с этого времени далеко не все факты превратились в события. Этот процесс трансформации фактов в нашей истории растягивается на десятилетия. В этом процессе значимую роль сыграло искусство, и в частности литература и

кинематограф. Функции искусства в связи с этим можно связывать именно с этой трансформацией фактов в события. Далеко не все произведения, в которых факты превращаются в события, стали своевременно достоянием общества. К таким произведениям, например, относятся романы В. Гроссмана «Жизнь и судьба» и «Прокляты и убиты» В. Астафьева или фильм А. Аскольдова «Комиссар».

**В каком случае вытесненный в подсознание
исторический факт превращается в факт сознания?
Трансформация факта в событие — свидетельство
разрушения или созидания коллективной идентичности?**

В связи с проблемой трансформации фактов в события, а также участием искусства в этой трансформации актуальным становится вопрос о периодизации в истории искусства [26, с. 253]. Как уже отмечалось, активизация исторической памяти в переходные эпохи резко возрастает. Но что можно называть применительно к советской и российской истории XX века переходной эпохой? Видимо, в этом уточнении периодизации решающим явлением оказывается не эпоха оттепели или горбачевская эпоха замышляемых, но не осуществленных реформ, как и не эпоха Путина, как ни хотелось бы давать характеристику последних десятилетий XX и первом десятилетии XXI веков. Решающим событием поздней истории России является все же, как нам представляется, распад той империи византийского образца, с помощью актуализации которой Сталин давал тойнбианский «творческий ответ» на Вызов истории, причем под Вызовом следует в какой-то мере считать и спровоцировавшую уже внешний Вызов со стороны Запада русскую революцию 1917 года.

Начавшийся с эпохи оттепели, а может быть, даже уже с момента окончания Второй мировой войны, как об этом говорит Б. Пастернак в своем романе «Доктор Живаго», надлом, а затем и распад советской империи все еще продолжается вплоть до сегодняшнего дня. Но, следовательно, раз не закончился период распада советской империи, продолжающийся хотя бы даже на психологическом уровне, значит, не закончился и переходный период. Следовательно, в этой ситуации активизация исторической памяти явно не ослабевает, а усили-

вается. Правда, эта активизация постоянно наталкивается на весьма мощные барьеры. Так, например, опыт исторической реконструкции «Мемориала» наталкивается не только на установки власти. Они отвергаются, в том числе и массой, бессознательно стремящейся сохранить тот образ державы и самой себя, что был в эпоху сталинской империи создан.

В данном случае хочется осудить и приговорить консерватизм массы, выбравшей не реальность, а постправду, симулякр. Но ведь в этом выборе массы есть нечто и от культуры. Культура ведь не есть все только чистенькое и благородное, с чем ее хочется отождествить, но это в том числе оставшиеся в истории следы от травматических потрясений и ментальные психологические комплексы. Эти сохраняющиеся в памяти следы способны актуализироваться, например в тех же фильмах и романах. В переходной ситуации продолжает работать и коллективная, и индивидуальная память. Активизируются и выходят в сознание не имевшие статуса события факты истории. Наконец, приходит их время. Именно их активизация свидетельствует о слабости коллективной идентичности. Она перестает соответствовать реальности, жизни. Виртуальная составляющая коллективной идентичности начинает восприниматься неадекватной. Иначе говоря, симулякром.

В переходные эпохи те факты, что до сих пор находились за пределами истории, начинают играть определяющую роль. Они вводятся в историю и становятся событиями. Проблема заключается в том, что эта закономерность общей истории, связанная с вытеснением фактов из истории и, наоборот, с их возвращением в историю, оказывается в том числе и закономерностью истории искусства. Может быть, прежде всего истории искусства, ибо искусство первым подает сигналы о противоречии между культурой и жизнью. Те художники и те произведения искусства, которые в момент их появления оценивались как маргинальные и вообще никак не оценивались, ибо, чтобы вынести оценку, а запрет на публикацию лишил этой возможности, в такие переходные ситуации перестают быть просто фактами и становятся событиями. Так, гениальные художники, которых преследовали, отправляли в ссылку, уничтожали, на новом историческом этапе становятся авторитетами, «светильниками во мгле».

Спрашивается, если художник предается остракизму, то кто в этом виноват? Кажется, что, конечно, власть. Но после появления трактатов по психологии массы, например Лебона или Х. Ортеги-и-Гассета, в гонениях на художников нельзя обвинять исключительно власть. По сути, каждый художник есть инакомыслящий, а для толпы самой ненавистной фигурой является именно инакомыслящий. Такое отношение толпы и массы к художнику, естественно, передается власти, прибегающей к тем инструментам давления на художника, что ей доступны. Налицо давление массы на выбор стратегии обращения власти с искусством. Спрашивается, если масса не терпит инакомыслящих, то по какой причине? Главная причина здесь та, что, выходя за пределы коллективной памяти, функционирующей в границах не фактов, а событий, художник колеблет образ, созданный массой о самой себе. Но это массой воспринимается как клевета. Пожалуй, это и будет определяющей причиной направленной на художника агрессии массы.

Иначе говоря, агрессия массы — следствие того, что художник вводит в сознание ту часть исторической памяти, что обычно культурой отвергается, оставаясь в подсознании и являясь как бы несуществующей. Это обстоятельство объясняет, почему с некоторых пор имеет место критика культуры. Такая критика становится темой философии XX века. Но, конечно, подобная критика, как свидетельствует философия Ф. Ницше, появилась еще в XIX веке. Так, например, Г. Зиммель, развивая гегелевскую идею опредмечивания духа, писал: «Нам противостоят бесчисленные объективации духа, произведения искусства и социальные нормы, институты и познания, подобно управляемым по собственным законам царствам, притязающие на то, чтобы стать содержанием и нормой нашего индивидуального существования, которое в сущности не знает, что с ними делать, и часто воспринимает их как бремя и противостоящие ему силы» [27, с. 490].

В качестве примера можно было бы сослаться на Ф. Ницше, если бы не философская система А. Шопенгауэра, непонятая при жизни философа. Пытаясь доказать, что мир превращается в волю и представление, философ, по существу, обосновывает виртуализацию исторического факта и, следовательно, исторической реальности.

Эта виртуализация — следствие отбора исторических фактов, приводящего к идеализации, а следовательно, к отчуждению жизни от того, что культура классифицирует как событие. Таким образом, вместе с культурой в историю вторгается момент отчуждения, а вместе с тем и отчуждения от исторической памяти. В этом случае искусство способно предстать мощным инструментом, с помощью которого это отчуждение преодолевается. Именно искусство преодолевает это отчуждение с помощью индивидуальной исторической памяти. Преодолевается с помощью введения в историческое сознание тех исторических фактов, которые с точки зрения культуры не оцениваются как события, т. е. не укрепляют и не поддерживают коллективную идентичность.

Поворот к прошлому как поворот к культуре.

Историческое мышление и миф.

Миф как посредник между исторической памятью и циклической логикой истории

Касаясь пробуждения глубинной исторической памяти, содержанием которой является коллективное бессознательное, памяти, стимулирующей ретроспективизм в творчестве художника, мы пока обошли еще одну тему. Дело в том, что историческая память сохраняет не только исторические факты, т. е. те факты, которые действительно имели место в истории, оставив в сознании народов память даже в форме эмоции. Но ведь коллективное бессознательное — это не только память о реальных фактах, но и память о мифах, в форме которых осмыслялись и оценивались имевшие место в истории факты. Следовательно, вспоминая, мы вспоминаем не только реальные факты, но и формы их восприятия и осмысления. Иначе говоря, формы рецепции. Эти формы, прежде чем стать научными, были мифологическими. И эти мифологические формы даже с момента возникновения авторитетности науки в осознании жизни не перестали быть менее значимыми. Они тоже принимают участие в восприятии фактов и событий.

Мифы — посредники между фактами и событиями. Воспринимая реальные факты, люди воспринимают их в том числе и сквозь при-

зму мифа. Как доказывал А. Лосев, миф сопровождает осмысление всего, что человек воспринимает. Конечно, наличие мифа реально и для творческого мышления. Так возникает актуальная тема для обсуждения — соотношение исторического и мифологического начал как в самом произведении искусства, так и в его рецепции массовой публикой. Известно, что в истории были эпохи, когда исторического сознания не было, зато было мифологическое сознание, в недрах которого зарождалось и историческое знание. Историческое сознание возникает значительно позднее и постепенно не только отделяется от мифологического, но и ему противостоит. Однако это противостояние раз и навсегда не закрепляется. В истории существуют ситуации, когда историческая логика, свидетельствующая о прогрессе, словно блокируется, и события начинают восприниматься в мифологическом ключе. Новые отношения между прошлым и будущим задаются изменяющимися отношениями между историческим и мифологическим, а последние являются показателем переходной ситуации, которую, как показали П. Сорокин и Й. Хейзинга, в XX веке переживаем и мы.

Чтобы продолжить эту начатую нами новую тему отношений между историческим и мифологическим, вернемся к уже обсужденной теме, связанной с предрасположенностью культуры, обретающей системность, к восприятию событий в истории как повторяющихся событий. В этом случае, стремясь сохранить себя, культура предрасположена к фиксации не все новых и новых, непохожих друг на друга фактов, а к повторению уже известных фактов. Иначе говоря, с того момента, как становится возможной системность. Чтобы сохранить себя и обеспечить непрерывность в своей истории, культура предрасположена к повторению известных ей фактов. Там же, где такое повторение невозможно, она довольствуется интерпретацией неповторимых фактов как повторяющихся. Это обстоятельство приводит к тому, что отношение ко времени, для которого важна абсолютизация прогресса, блокируется другой интерпретацией исторического времени.

Здесь возникает возможность интерпретации исторического времени в соответствии с принципом не линейности, а цикличности. Это обстоятельство дает возможность по-иному истолковать тот по-

ворот в отношении ко времени, что произошел в самые последние десятилетия, тот поворот, смысл которого связан с новым статусом истории и, соответственно, исторической памяти. Действительно ли этот поворот связан с поворотом к прошлому, как это провозглашает А. Ассман, что, кажется, превращается в универсальную и всеми разделяемую формулу актуального отношения ко времени. Исчерпывается ли осмысление художественного опыта современности лишь реабилитацией консервативных традиций, которые модерн в эпоху своего триумфа вытеснил на периферию и сделал несуществующими? Иначе говоря, универсальна ли в данном случае установка постмодернизма на реабилитацию вытесненного модерном из истории содержания?

Нам представляется, что отношение ко времени современного человека, которого сегодня уже называют «постчеловеком», во все не исчерпывается сдвигом в традиционных, т. е. модернистских взаимоотношениях между прошлым и будущим. И, еще точнее, сдвигом в сторону реабилитации прошлого. О возвращении ли в прошлое в данном случае идет речь? В реальности реабилитация прошлого — лишь кажущаяся. Под видом реабилитации прошлого человечество на рубеже XX—XXI веков возвращается в миф, для которого будущее имеет столь же мало значения, как и прошлое. Для мифа время вообще не имеет значения. Миф ведь вообще ко времени безразличен, не важно, будет ли это время настоящее, прошлое или будущее. Так, К. Леви-Стросс говорит: «Мифы не имеют авторов: при первом же восприятии их в качестве мифов, каково бы ни было их происхождение, они уже существуют только воплощенными в традиции. Когда миф рассказан, индивидуальные слушатели получают сообщение, которое приходит, собственно говоря, ниоткуда» [28, с. 26]. Но если в наше время человечество оказывается в ситуации реабилитации мифологического сознания, что, видимо, в истории не раз случалось и раньше, то и получается, что возвращение высокого статуса прошлого — фикция. Современный человек убегает не в прошлое, а в миф.

Это обстоятельство необходимо осознать и объяснить. Реабилитация мифа, которую осмысляют как поворот к прошлому, — самое убедительное доказательство начавшихся поминок по

модерну. Ведь для модерна, как кажется, мифа не существует, существует лишь разум, начало которого Ф. Ницше, как известно, отождествляет с Сократом. «В традиции эпохи Просвещения просветительское мышление одновременно понималось и как предмет, и как противодействие мифу, — пишет Ю. Хабермас. — Как предмет — потому что такое мышление противопоставляет авторитарной обязательности одной из неразрывно связанных традиций рода свободную непреложность более убедительного аргумента; как противодействующая сила — потому что оно должно разрушить заклание коллективных сил при помощи знания, полученного самостоятельно и превращенного в мотив. Просвещение противоречит мифу, лишая тем самым миф его могущества» [20, с. 13].

Если так, то движение в сторону мифа как противостоящей разуму в его модернистском понимании силы характерно уже для рубежа XIX—XX веков, о чем, например, свидетельствует популярность ницшевского образа Диониса, в том числе и в России. Вместе с Дионисом в культуру возвращается ненавистное модерну мифологическое мышление. Не случайно Ю. Хабермас констатирует, что культ Диониса привлекателен для «разочаровавшегося в себе времени Просвещения» [20, с. 100]. Если человечество теряет интерес к будущему, то вроде бы именно это и приводит к тому, что автоматически возрастает значимость прошлого. Но это не совсем так. Реабилитация мифологического сознания свидетельствует лишь о том, что исторический процесс потерял перспективу развития, иначе говоря, оказался в тупике. Ему остается лишь вращаться по кругу, возвращаться в былые ситуации, повторять их. Причем, возвращаться даже не в былые ситуации, а к тем мифологическим формам, с помощью которых коллективное сознание воспринимало эти ситуации. То содержание исторического, которое до сих пор человечество пыталось выразить и воплотить в жизнь, в том числе и в формах разрушительных революций, оказалось исчерпанным.

Революции не приводят к новому «золотому веку», как это представлялось философам модерна и их последователям во всем мире — революционерам и пассионариям. Они лишь провоцируют кровопролитные войны и понижение ценности человеческой жизни,

что и означает разрушение гуманизма. Разочарование возникает по поводу не только конструктивности революций, как это в свое время произошло с Э. Берком и А. де Токвилем, но и того утопического комплекса, который, собственно, питал и дух модерна, и революционные настроения народов в Новое время. Разочарование в революциях — разочарование в утопии. Утопии же хотя и не могут быть реализованы в жизни, тем не менее помогают культивировать идеальные стороны жизни и, кажется, способствуют гуманизму. Правда, лишь на какое-то короткое время. Ведь становится все более очевидным то, что реализовавшаяся утопия (хотя это только кажется, что утопию можно реализовать в жизни) — это антиутопия. Во многих образах XX век продемонстрировал эту изнанку утопии, а именно антиутопию.

Именно реальность антиутопии, образы которой представлены в варианте или Замятина, или Оруэлла, внесла вклад в появление того страха перед будущим, которое можно фиксировать в сознании современного человека. Раз будущее заблокировано и его статус упал до нуля, остается лишь воспроизводить какие-то моменты прошлой истории или воспроизводить и осмыслять историю сквозь призму удаленных эпох. Конечно, прежде всего в жизни, а не в искусстве. Не является ли ситуация в России во втором десятилетии XXI века иллюстрацией этого вращения по кругу и реставрации ситуации в истории, которые имели место в том числе и в прошлом столетии. Вот мы и пришли к тому, с чего начали, т. е. с ощущения того, что время, в котором мы существуем, уже когда-то имело место, точнее, приметы того времени являются приметами и нашего времени.

Разве это не свидетельствует о том, что мифологическое сознание проснулось и уже активно вторгается в наше сознание и восприятие времени и, может быть, даже его определяет. Эта воссоздаваемая самой жизнью ситуация, конечно, питает мышление современного человека, все больше подталкивая его к осознанию того, что является сущностью мифа. Ведь миф воссоздает такие моменты в жизни народов, которые лишены всяких субъективных, индивидуальных и даже социальных смыслов. Они — извечные и повторяющиеся и безличные формулы. Их проявление можно фиксировать в разных куль-

турах и в разные эпохи. Это как бы единый, повторяющийся сюжет, в котором каждая эпоха узнает себя. Но узнают ли в нем конкретные люди свою судьбу? Именно от мифа получает выражение то устойчивое и неподвижное, что сопротивляется динамике жизни, историческому сознанию и вообще истории.

Казалось бы, в нашей современной ситуации все движется, изменяется, а человечество замерло, ощущая себя накануне очередной массовой бойни, но на самом деле давно уже все остановилось, замерло, застыло. И наконец-то начал утверждать себя тот самый застой, который мы почему-то спроецировали исключительно на эпоху Брежнева. Но по-настоящему застой лишь начинается сейчас. В этом новом ощущении все виды времени слились, словно иллюстрируя тезис А. Бергсона. Настоящее, прошлое и будущее стали представлять нечто единое и неразличимое. История остановила свой бег. Она застыла, словно впервые обнаружила, что исчерпала весь запас идей, ведущих к прогрессу. Обнаруживая отсутствие этих идей, она не рискует предпринимать что-то вроде нового модерна, хотя, казалось бы, технологии такую возможность ей предоставляют. Вот это внезапное осознание неконструктивности всех испытанных путей к прогрессу и определяет активность мифа как вечной схемы исторического движения, направленной против истории с присущей ей неповторимостью фактов.

Библиографический список

1. Каган М. Введение в историю мировой культуры: в 2-х т. СПб.: Петрополис, 2003. Т.2.
2. Ассман А. Трансформации нового режима времени // Август, XX век: Трансформация жизни частного человека в эпоху социальных катаклизмов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 29.
3. Ассман А. Культурная память. М., 2004.
4. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2—3.
5. Ле Гофф Ж. История и память. М.: РОССПЭН, 2013.
6. Савельева И., Полетаев А. «Историческая память»: к вопросу о границах понятия // Феномен прошлого. М., 2005.

7. Хренов Н. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2003.

8. Хренов Н. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Россия как подсознание Запада. Восток как подсознание России // Искусствознание. 2013. № 3—4. С. 110.

9. Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999.

10. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

11. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб.: Владимир Даль, 2004.

12. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.

13. Паскаль Б. Мысли. М., 2009. С. 21.

14. Тойнби А. Постигение истории. М.: Прогресс, 1991.

15. Вознесенский А. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1984. Т. 2.

16. Герцен А. Собрание сочинений: в 30 т. М., 1954. Т. 2.

17. Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. М.: Ренессанс, 1991.

18. Тоффлер А. Футурошок. СПб., 1997.

19. Маринетти Т. Манифест футуризма // Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. Искусство. Политика. Девиация. М.: Опустошитель, 2014.

20. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир. 2003.

21. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991.

22. Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: Владимир Даль, 2000.

23. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культуры. Затемненный мир. СПб., 2010.

24. Адорно Т. Что означает «проработка прошлого» // Неприкосновенный запас. 2005. № 2—3.

25. Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003.

26. Хренов Н. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1.

27. Зиммель Г. Кризис культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры. М., 1996.

28. Леви-Строс К. Мифологии. Т. 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб., 2000.

References

1. Kagan M. *Vvedeniye v istoriyu mirovoy kul'tury, v 2-kh t., t. 2* [Introduction to the history of world culture. In 2 vol, vol. 2]. St. Petersburg, Petropolis, 2003 (In Russ.).

2. Assman A. Transformatsii novogo rezhima vremeni [Transformations of the New Time Regime]. *Avgust, XX vek: Transformatsiya zhizni chastnogo cheloveka v epokhu sotsial'nykh kataklizmov, t. 1.* [August, Twentieth Century: Transformation of the Life of a Private Person in the Epoch of Social Cataclysms], vol. 1. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2014. (In Russ.).

3. Assmann A. *Kul'turnaya pamyat'* [Cultural memory]. Moscow, Languages of Slavic culture, 2004. (In Russ.).

4. Halbwachs M. Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat' [Collective and historical memory]. *Immaculate Reserve* [Neprikosnovennyy zapas], 2005, no. 2—3.

5. Le Goff J. *Istoriya i pamyat'* [History and memory]. Moscow, ROSSPEN, 2013. (In Russ.).

6. Savelieva I., Poletayev A. «Istoricheskaya pamyat'»: k voprosu o granitsakh ponyatiya ["Historical memory": on the question of the limits of the concept]. *Fenomen proshlogo* [Phenomenon of the past]. Moscow, 2005. (In Russ.).

7. Khrenov N. Perekhodnost' kak sledstviye kolebatel'nykh protsessov mezhdu kul'turoy chuvstvennogo i kul'turoy ideatsional'nogo tipa [Transitivity as a consequence of oscillatory processes between the culture of the sensual and the culture of ideational type]. *Perekhodnyye protsessy v russkoy khudozhestvennoy kul'ture: Novoye i Noveysheye vremya (Otvetstvennyy redaktor N. A. Khrenov)* [Transient processes in Russian artistic culture: New and Newest time (editor N. A. Khrenov)]. Moscow, Nauka Publ., 2003. (In Russ.).

8. Khrenov N. Russkaya kul'tura na perekrestke Zapada i Vostoka . Rossiya kak podsoznaniye Zapada. Vostok kak podsoznaniye Rossii Russian culture at the crossroads of West and East. Russia as the subconscious of the West. East as Russia's subconscious. *Iskusstvoznaniye* [Artistic], 2013, no. 3—4.

9. Makovsky S. *Siluety russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of Russian artists]. Moscow, 1999. (In Russ.).

10. Belyy A. *Simvolizm kak miroponimaniye* [Symbolism as a world view]. Moscow, Respublika, 1994. (In Russ.).
11. Jaspers K. *Nitsshe. Vvedeniye v ponimaniye yego filosofstvovaniya* [Nietzsche. Introduction to the understanding of his philosophizing]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004. (In Russ.).
12. Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and truth. On the theory and method of art history]. Moscow, 1999. (In Russ.).
13. Pascal B. *Mysli* [Thoughts]. Moscow, 2009. (In Russ.).
14. Toynbee A. *Postizheniye istorii* [Comprehension of history]. Moscow, Progress, 1991. (In Russ.).
15. Voznesensky A. *Sobraniye sochineniy*, v 3-kh t., t. 2 [Collected Works] in 3 vol., v. 2. Moscow, 1984. (In Russ.).
16. Herzen A. *Sobraniye sochineniy*, v 30 t., t. 2 [Collected Works] in 30 vol., vol. 2. Moscow, 1954. (In Russ.).
17. Augustine A. *Ispoved' Blazhennogo Avgustina, yepiskopa Gipponskogo* [Confession of Blessed Augustine, Bishop of Hippo]. Moscow, Renaissance, 1991. (In Russ.).
18. Toffler A. *Futuroshok* [Futurokhok]. St. Petersburg, 1997. (In Russ.).
19. Marinetti T. Manifest futurizma [The Manifesto of Futurism]. *Manifest. Sovremennost' glazami radikal'nykh utopistov. Iskusstvo, Politika. Devyatsiya* [Manifest. Modernity through the eyes of radical utopians. Art, Politics. Deviation]. Moscow, Opustoshitel', 2014. (In Russ.).
20. Habermas J. *Filosofskiy diskurs o modern* [Philosophical discourse on modernity]. Moscow, Ves' mir, 2003. (In Russ.).
21. Florovsky G. *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian Theology]. Kiev, 1991. (In Russ.).
22. Baudrillard J. *Amerika* [America]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2000. (In Russ.).
23. Huizinga Y. *Teni zavtrashnego dnya. Chelovek i kul'tury. Zatemnennyy mir* [Shadows of Tomorrow. Man and culture. Dark world]. St. Petersburg, 2010. (In Russ.).
24. Adorno T. Chto oznachayet «prorabotka proshlogo» [What does “study of the past” mean?]. *Neprikosnovennyy zapas* [Immediate reserve], 2005, no. 2—3. (In Russ.).
25. Sinyavsky A. *Literaturnyy protsess v Rossii* [The literary process in Russia]. Moscow, 2003. (In Russ.).

26. Khrenov N. Istoriya kino 1970-kh godov: istoriya smeny pokoleniy ili istoriya smeny sistem videniya? [The cinema history of the 1970s: the history of the change of generations or the history of the change of vision systems?]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Bulletin of the Yaroslavl Pedagogical University], 2017, no. 1. (In Russ.).

27. Simmel G. Krizis kul'tury [Crisis of Culture]. *Izbrannoye. T. 1. Filosofiya kul'tury*. Simmel G. [Favorites, vol. 1. The philosophy of culture]. Moscow, 1996. (In Russ.).

28. Levi-Stros K. *Mifologiki, t. 1. Syroye i prigotovlennoye* [Mythology, vol. 1. Raw and cooked]. Moscow; St. Petersburg, 2000. (In Russ.).