

# Вопросы ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*Государственный институт искусствознания*

*Научный совет  
по историк-теоретическим проблемам искусствознания  
Отделения литературы и языка РАН*

*Международная ассоциация искусствоведов*

## XI(2/97)

Журнал по истории и теории искусств

*Издание осуществлено при поддержке  
ОНЭКСИМ Банка*



Москва



Борис Пойзнер

## ГАХН и формирование норм смены норм художественной активности

Интерес науки состоит  
в искусстве создавать науку.  
*Поль Валери*

Возникновение и деятельность ГАХН шли в обстоятельствах, осознававшихся многими ее современниками как беспрецедентные. Отметим лишь три: *а)* охвативший Европу системный кризис, определяемый в таких выражениях, как «крушение гуманизма» (*А. Блок*) или: «Мы, цивилизации, — мы знаем теперь, что мы смертны» (*П. Валери*); *б)* лидерство модернизма в искусстве, по поводу которого С. Булгаков вопрошал: «Не есть ли и творчество Пикассо — Chimeres на духовном храме современного человечества?»; *в)* необратимость перемен в России: «Ну что же, если нам не выковать другого, — давайте с веком вековать» (*О. Мандельштам*).

Нынешний этап развития искусствознания тоже приходится на эпоху социокультурного сверхдинамизма. Явно различимы тенденции, составляющие некоторую параллель ситуации 1920-х годов. Прежде всего многоаспектная кризисность глобального развития. Его фундаментальной характеристикой оказывается самоорганизация (на разных уровнях), предполагающая переходы: беспорядок <-> порядок, порядок <-> динамический хаос. При этом эволюция выступает как поиск новых (в том числе завершающих прежние) форм самоорганизации<sup>1</sup>, а слабые, беспорядочно действующие факторы определяют реализацию одного из нескольких вариантов будущего в точке развилки (бифуркации) на траектории развития<sup>2</sup>. Расширяются сферы влияния постмодернизма при нарастании вызванных им процессов в искусстве и в его сопредельных зонах<sup>3</sup>, в эстетике и художественной критике<sup>4</sup>, в поведении и взаимоотношениях автора и публики<sup>5</sup>. Россия снова переживает смену опор во всех областях жизни, множатся симптомы исторического поражения страны.

Принимая во внимание то, что деятельность ГАХН не только отражала, но и в определенной мере формировала социокультурную ситуацию 1920-х годов, автор предлагает при обсуждении этой деятельности оперировать категориями культурологии и теории самоорганизующихся систем, исходя из анализа творческих установок Г.Г.Шпета, В.В.Кандинского и других, а также материалов по истории ГАХН. Такой выбор средств дает возможность наметить подходы к изучению социокультурной миссии ГАХН с нескольких точек зрения: «внутрен-

ней формы» Академии; специфики воздействия ГАХН на художественное сознание современников; участия в выработке «правил перехода» от одной парадигмы к другой.

В соответствии с поставленной выше задачей деятельность ГАХН следует рассматривать во взаимосвязи с эволюцией норм художественной активности, т.е. норм художественного сознания, деятельности и восприятия. Социальная культурология относит подобные нормы к классу культурных образов-объектов любой природы, с которыми люди соотносят элементы своего мышления и/или поведения<sup>6</sup>. В основе эволюции культуры лежат культурные образцы, называемые часто *мемами* (от английского *memory* — память). *Мем* — минимальная частица культуры (буква, портрет, классификация стилей, хепенинг и пр.), способная самовоспроизводиться в актах социального подражания — например, культуронаследования. Функции мема — создавать свои более или менее точные копии, конкурировать с другими мемами, подвергаться отбору благодаря участию случая.

Подчеркивая структурирующую и унифицирующую способность культурных образцов, П. Валери (еще в 1926 году) писал:

«Поскольку варварство есть эра *факта*, эра порядка должна представлять собой царство *фикций*, ибо нет такой силы, которая могла бы утвердить порядок исключительно на принуждении одних индивидов другими. <...> Порядок требует, следовательно, *действенного присутствия вещей отсутствующих* и прорастает из уравновешения инстинктов идеалами. Образуется некая мнимостная или условная система, устанавливающая между людьми воображаемые связи и преграды, эффекты которых вполне реальны»<sup>7</sup>. «Жизнь всякого организованного народа соткана из бесчисленных нитей, большинство которых уходит в историю и сливается воедино лишь где-то во тьме времен, силою обстоятельств, которые никогда уже не повторяются»<sup>8</sup> (здесь и далее выделено Валери. — Б.П.).

Царство порядка, которое зиждется на «чистых фикциях», Валери именует царством символов и знаков. В нем будущее и минувшее, «воплотившись в *предвидении* и *традиции*, <...> подчиняют себе и теснят настоящее<sup>9</sup>. Кульминация достигается, «когда порядок наконец упрочен — иными словами <...> зверь в нас достаточно укрощен, — тогда возможной становится свобода духа»<sup>10</sup>.

Что же представляет собою творчество в атмосфере порядка и нормы?

Ответ, по нашему мнению, можно найти в «Эстетических фрагментах» Г.Г. Шпета, одного из лидеров ГАХН. В контексте, который сегодня воспринимается как синергетический (самоорганизационный), дано краткое определение: «Творчество — подражание (*μιμησις*) по воспоминанию (*αναμνησις*)»<sup>11</sup>. Однако период существования ГАХН трудно ассоциировать с торжеством порядка и нормы в России. Впрочем, переход к новой теоретической парадигме осуществился значительно раньше. В изложении речи Шпета «Идея основной науки» 26 января 1914 года, предпосланного его книге «Явление и смысл», читаем:

«Падают теории, сокрушаются мировоззрения, рухнут догмы и колеблются престолы и алтари <...> Во всех областях научного знания и в самой философии мы или присутствуем при радикальной ломке старого и сооружении нового или накануне его»<sup>12</sup>.

Речь Шпета чрезвычайно знаменательна, поскольку содержит декларацию философского проекта, в котором можно различить главные признаки понятия

«проект модерна», введенного Ю.Хабермасом в начале 1980-х годов. В качестве идеологии окончательного и предельно нового модерн «понимал себя как окончательное возвращение духа к самому себе, как законченную эмансипацию Человека и совершенное царство свободы, в котором снято всякое отчуждение»<sup>13</sup>. Поэтому модернистский проект преобразования мира исходил из постулата универсального детерминизма, выдвигая на первый план требования монизма и унификации. Шпет провозглашает: философская основная наука должна указать каждому исследователю (математику, физику, историка и т.д.) «не только его место и назначение, но вскрыть единый *смысл* и единую *интимную* идею, за всем многообразием проявлений и порывов творческого духа в его полном и действительном самоосуществлении»<sup>14</sup> (здесь и далее выделено Шпетом. — Б.Л.). И хотя «сама философия не дала философского *общего* взгляда на мир, не указала *единого* основания, <...> но вот факт: *наше время* создало и формулировало это как свою задачу, оно *доросло* до нее <...>»<sup>15</sup>.

В pendant утверждениям Шпета можно привести концепцию В.В.Кандинского, его коллеги по ГАХН. В 1911 году он писал о ситуации в искусстве:

«Возникла повелительная необходимость найти „новые формы“. И нынче эти „новые“ формы есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же „вечные“ (на нынешний день) „чистые“ формы искусства, его чистый язык»<sup>16</sup>.

Архитектурный образ, используемый Кандинским, мог бы служить эмблемой «проекта модерна» или паролем для воплощающих его художников:

«И всякий углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимается до неба»<sup>17</sup>.

Двумя приведенными примерами можно ограничиться. Для нас важно другое. Если обратиться к работе Ф.О.Погодина и О.С.Северцевой «Из истории отечественной гуманитарной науки 20-х гг. (ГАХН)» и к докладу О.С.Северцевой «ГАХН: история и персонажи»\*, отражающим состав сотрудников и тематику их исследований в ГАХН, то можно сделать вывод, что «проект модерна» активно осуществлялся главным образом в практике Социологического отделения, где занимались методологией марксистской эстетики. Бесспорно, дальнейшее изучение истории ГАХН позволит выяснить, в какой мере реализовало «проект модерна» творчество Л.Л.Сабанеева, Я.А.Тугендхольда, Р.Р.Фалька и др. Столь же важно было бы установить размах, условно говоря, контрмодернистской тенденции. Можно предположить, что ее выражало содержание исканий и достижений А.Г.Габричевского, Б.П.Вышеславцева, Б.Р.Виппера, А.А.Сидорова, И.В.Жолтовского, С.В.Шервинского (список явно неполон). Повидимому, часть сотрудников ГАХН (возможно, и из вышеприведенного перечня) по своей философской или искусствоведческой ориентации были нейтральны относительно модерна как идеологии. Таким образом, складывается пред-

\* Доклады были зачитаны на конференции «Государственная Академия художественных наук и современное искусствознание», состоявшейся 19—21 ноября 1996 года в Государственном институте искусствознания.

ставление о чрезвычайном многообразии творческих и мировоззренческих установок членов ГАХН по поводу «проекта модерна».

Известно, что «проект модерна» исключает преодоление самого себя. Поэтому он отрицает историю, предлагая тотальный миф о прогрессе и его осуществлении в новом обществе, объявленном последним этапом на пути к утопии или даже предстоящим исполнением этой утопии<sup>18</sup>. К 1921 году облик «заключительной эпохи человечества» стал достаточно ясен обитателям России. Тогда, казалось бы, предлагаемое Шпетом обращение за спасительным прецедентом к прошлому («воспоминание», анамнезис Сократа) и сообразование своего сознания или поведения с известным мемом («подражание», мимезис) не гарантируют в радикально новом настоящем разрешение проблемной ситуации. Здесь следует принять во внимание как раз то, насколько радикальна ломка старого. К обстановке, в которой выпало действовать ГАХН, приложима, на наш взгляд, характеристика социокультурного регресса, предложенная Валери:

«Конец политического устройства, почти всегда ослепительный и сладострастный, знаменуется фейерверком <...>. Некое пламя, пока лишь еще феерическое, которое вскорости разгорится в пожар, возносится и пробегает по лику сущего. Оно причудливо озаряет вакханалию принципов и основ. Устои наследия рушатся»<sup>19</sup>.

На этой стадии «блистает, свирепствует критика идеалов, которые предоставили интеллекту досуг и удобства для этой критики». В итоге — «при посредстве идей, в их нарастающем вихре» — фикции теряют свою власть, а за счет утраты порядка возрождаются «беспорядок и фактическое состояние вещей». Этот возврат к эре хаоса и факта «киногда совершается на путях, коих нельзя было предусмотреть, и человек может стать варваром нового типа силою неожиданных последствий своих самых основательных мыслей»<sup>20</sup>.

Поэтому обращение многих деятелей ГАХН к искусству далеких эпох, к фундаментальным культурным образцам представляется совершенно закономерным и актуальным. Весьма показательны в этом отношении труды 1920-х годов А.Ф.Лосева по античной философии и А.Г.Габричевского по теории и истории архитектуры<sup>21</sup>. Судя по содержанию «эстетических фрагментов», Г.Г.Шпет частично отходит от модернистских положений своей речи 1914 года. Он повторяет определение творчества, квалифицируя кризис культуры в начале XX века как кризис христианства, как воскресение Великого Пана, вступающего в город и меняющего городскую семиосферу<sup>22</sup>. Он пишет:

«Искусство есть воспроизведение воспроизведенного. Новое эллинизмо было бы „подражанием“ Творцу — древнему эллинизму. Возрождение — припоминание рождения. <...> „Подражание“ — не копирование, копирование — ложное подражание»<sup>23</sup>.

По нашему мнению, тот факт, что Шпет в самом начале 1920-х годов говорит о новом эллинизме, дополняет важный вывод Г.С.Кнабе: особое переживание античного наследия знаменует заключительную фазу (1921—1931) многовековой традиции «русской античности»<sup>24</sup>.

Императив «подражания по воспоминанию», выдвинутый Шпетом, можно рассматривать и шире — как творческое credo многих соратников ГАХН, как одну из социокультурных миссий Академии. Тем самым ГАХН противопоставит

тенденции, проявившейся к началу 1920-х годов. Г.С.Кнабе указывает, что уже со второй четверти XIX века складываются определяющие параметры культуры и общественной жизни, неведомые античности: народность, национальность, экзистенциальная неповторимость любого, пусть и «маленького» человека. В силу этого античное наследие играет все более ограниченную роль в художественной культуре Европы<sup>25</sup>. Фундаментальный смысл античной традиции в западноевропейской и русской культуре Кнабе видит в сохранении и создании наряду с эмпирической действительностью образа нормативной действительности, т.е. образа культуры как таковой<sup>26</sup>. В первую треть XIX века классическая культура была еще способна ассимилировать потенциально враждебные ей импульсы повседневности; повседневность же воспринимала воздействие антиквизирующей классики, сохраняя ее в особом художественном стиле (Директории, раннего бидермейера, неоклассицизма Серебряного века)<sup>27</sup>.

В характеристике, данной Шпетом этому периоду, различима перекличка с его речью 1914 года (где говорится о многообразии творческого духа в его самоощущении<sup>28</sup>):

«Сороковые годы составляют, пожалуй, последний естественный стиль. По философской задаче времени это должен был быть стиль осуществлявшегося в действительности духа — стиль прочный, обоснованный, строгий, серьезный, разумный. На деле быт нередко принимал за действительность и вытеснял культ: демократизм и мешанство заслоняли собою духовность. <...> Мешанские революции внесли сумбур в жизнь <...>»<sup>29</sup>.

Сжатую оценку второй половины XIX столетия Шпет завершает так:

«Поистине вовремя начал философствовать молотом классик Ницше! *Нам нужно снова стать классиками*, — твердил Сезанн»<sup>30</sup>.

Можно думать, что сезанновский лозунг выражал одну из сверхзадач деятельности ГАХН. (В какой степени повлияла на нее философема «вечного возвращения» классика — сверхфилолога, по слову Вл.Соловьева — Ницше? Ответ на это вопрос интересен для уяснения широты спектра мировоззренческих и методологических принципов, осуществлявшихся членами ГАХН). Пока имело место «осуществление в действительности духа», сохранялась — по выражению Кнабе — нераздельность частного существования индивида и культурно-исторического целого. Нераздельность эта, экзистенциально пережитая, оставалась культурным самосознанием русской интеллигенции до начала 1920-х годов<sup>31</sup>. Контаминируя тексты Шпета и Кнабе, можно сформулировать следующее условие: пока «философская задача времени» решалась, «пока сама жизнь несла в себе инстинкт самоорганизации и, следовательно, внутреннюю соотнесенность с нормой, потаенно жаждала преодоления хаоса и обретения формы — прежде всего античной как формы *par excellence*», было возможно противоречивое взаимодействие античной традиции с «живой жизнью», с повседневностью<sup>32</sup>. Когда это условие нарушилось, сложилась ситуация, о которой Шпет заявил:

«Наша жизнь стала ирреальной, действительность — белибердою. А значит, угасло эстетическое восприятие и прятие действительности, осталось одно прагматическое»<sup>33</sup>.

В правоте Шпета убеждает творчество А.Егунова, М.Кузмина, Д.Хармса, К.Вагинова в 1920-е годы. Как доказывает Кнабе, пафос их произведений в том, что античный компонент русской культуры исчерпан<sup>34</sup>. В этот ряд стоит включить и Л.Добычина — во всяком случае за рассказ «Встречи с Лиз» (1924), дающий, по словам В.Н.Топорова, «предельно обедненный, вырожденный вариант истории любви Лизы и Эраста» у Карамзина.

Социокультурному фону 1920-х годов составляла явный контраст та часть практики ГАХН, которая отвечала тенденции, названной здесь (условно) *контрмодернистской*. Последняя видела в античном наследии важнейший ресурс развития художественной активности, т.е. художественного сознания, деятельности и восприятия в контексте «неслыханных перемен» российской жизни. Сущность контрмодернистской тенденции передают, например, культуротворческие призывы Г.Г.Шпета:

«От нас теперь потребуется *стиль*»<sup>35</sup>. «Цивилизаторское и просветительское подражание античным формам у нас было и есть. Нужно больше и больше. Нужно дойти до собственного мастерства, до софийности. Нужно дойти до искусства в воспитанных формах выразить нашу действительность. Нужно стать европейцами не по копированию, а по воспроизведению красоты. <...> нужно стать Европою, а Европа, еще и еще и еще раз, зачиналась на берегах Эгейского моря»<sup>36</sup>.

Принципиально важно активное и плодотворное сосуществование в ГАХН контрмодернистской тенденции с ее антиподом, чьим символом и двигателем был, видимо, В.В.Кандинский. Примером (на который обратили внимание Ф.О.Погодин и О.С.Северцева) служит совместная разработка Кандинским и Габричевским программы Физико-психологического отделения. За этим фактом видится нечто более глубокое, чем, скажем, полидисциплинарность или толерантность. Здесь напрашиваются три полувывода-полувопроса.

Во-первых, «внутренняя форма» ГАХН вполне удовлетворяла так называемому принципу сопряженных подсистем Геодакяна (1972)<sup>37</sup>. Согласно ему, адаптивная система, эволюционирующая в изменчивой среде, дифференцируясь на две сопряженные подсистемы, специализированные по консервативным и инновативным аспектам эволюции, повышает свою устойчивость и эффективность функционирования. Нетрудно видеть, что тенденция, названная контрмодернистской, ориентирована преимущественно на *сохранность и воссоздание традиции* (консервативный аспект эволюции культуры). Напротив, модернистская тенденция культивирует открытость «новому», изменениям, сдвигам, высокий темп смены которых и сложная интерференция обусловливали социокультурную эволюцию 1920-х годов. Беспрецедентная продуктивность деятельности ГАХН свидетельствует как о высочайшей квалификации и одаренности ее работников, так и о сбалансированности сопряженных подсистем.

Изучение функциональных специализаций полушарий головного мозга показывает, что практически любой тип проблем (в естественных науках, в гуманитарных, в искусстве и т.д.) допускает подходы, опирающиеся как на образное («правополушарное»), так и на логическое («левополушарное») мышление<sup>38</sup>. Считается, что среди гуманитариев преобладают «правополушарно» мыслящие исследователи<sup>39</sup>, хотя в любом коллективном профессиональном

занятии участвуют люди с различными ментальными свойствами<sup>40</sup>. Применительно к европейским физикам XIX — начала XX века отмечена следующая закономерность: ученые с различными типами мышления (образным, логическим, комбинированным) более естественно включаются в эстафетно-преемственные научные последовательности (разновременные или территориально разнесенные), чем объединяются в добровольные коллективы<sup>41</sup>. Будем считать, что 1) эта закономерность распространяется и на представителей художественных наук; 2) в ГАХН были люди с различными типами ментальности; 3) среди них доминировали «правополушарники»; 4) в ГАХН подходы к профессиональным проблемам основывались как на образном, так и на логическом мышлении. Нельзя ли тогда объяснить научные достижения ГАХН еще одним сложившимся в ней балансом — между включенностью в эстафетно-преемственную деятельность и активным синхронным взаимодействием исследователей?

Во-вторых, в системе функционирования художественной культуры ГАХН выполняла миссию рефлексивного управления (в смысле Лефевра<sup>42</sup>). Формально ГАХН, будучи легитимным центром искусствознания, выступала тройным посредником: 1) между стихийно складывающейся, беспрестанно меняющейся наличной ситуацией в художественной культуре (определяемой суммой создающихся произведений искусства, критических текстов, запросов публики, рыночной и социально-политической конъюнктурой и т.д.) и автором; 2) между указанной ситуацией и критиком или эстетиком; 3) между этой ситуацией и зрителем (читателем, слушателем). В содержании же каждого из видов посредничества общим оказалось (явное либо неявное) «рефлексивное управление». В.А.Лефевр обозначает этим термином передачу информации, воздействующей на образ мира, имеющийся у объекта управления (а не его поведение непосредственно).

Как известно, искусство формирует модели действительности. И у творца, и у критика, и у зрителя имеется не только свой образ действительности, но и (более или менее развитая) рефлексия, т.е. критический образ этого образа, по удачному выражению Ю.А.Шрейдера<sup>43</sup>. Коммуникация искусствоведа с любой из названных фигур, по определению, нацелена и влияет (если, конечно, она состоялась) именно на рефлексию другой стороны, т.е. на содержание оценок и способы оценок индивидуальной модели действительности. Изменение этих оценок (т.е. структуры рефлексии) влечет у человека трансформацию его образа мира. А это способно перестроить — в соответствии с принятыми ценностями — иерархию целей деятельности, следовательно — стратегию поведения<sup>44</sup>. Ф.О.Погодин и О.С.Северцева констатируют, что в ГАХН создавалась совершенно новая дисциплина: «научное искусствоведение». Думается, что одно из слагаемых этой новизны и научности — принципиальный интерес (выразителей как модернистской, так и контрмодернистской тенденции) к феномену рефлексии явленного в искусстве образа мира. (Так, А.А.Пучков квалифицирует достижения Габричевского как теоретика архитектуры посредством категории *метафизической рефлексии*<sup>45</sup>).

Согласно наблюдениям над художественной культурой постмодернизма, последняя затрагивает вопросы мироощущения в большей мере, чем мировоззрения, порождая тем самым «эпистемологическую неуверенность». Поэтому



на первый план выходит не столько логически оформляемая рефлексия современного человека, сколько его глубоко эмоциональная и спонтанная реакция на окружающую действительность<sup>46</sup>. М.И.Шапир полагает, что неуязвимость адептов постмодернизма часто зиждется на женской логике, допускающей противоречивость суждений<sup>47</sup>. По формуле А.Гениса, постиндустриальная парадигма культуры «фокусирует свое внимание на искусстве субъекта — на том искусстве, которое будет твориться в нас, нами и из нас»<sup>48</sup>. Приведенные суждения о дефиците рефлексии, свойственном постмодернистскому сознанию, рождают вопрос: не требует ли нынешняя ситуация «новой ГАХН» — наследницы достижений ГАХН исторической, осуществляющей (в широком диапазоне эстетических установок) формирование потребности в рефлексии образа мира (как минимум) и рефлексивное управление (как максимум)?

В-третьих, ГАХН оказалась (наряду с предшествовавшими ей Академией духовной культуры и Вольфилой) структурой, формирующей систему норм смены норм художественной активности. Вряд ли надо доказывать, что конец 1910-х — начало 1920-х годов был периодом стремительной смены опор в российском обществе, в отдельных его сообществах, в личной жизни каждого его гражданина. Не касаясь направления этих изменений, подчеркнем лишь их катаклитический темп, сам по себе рождающий тяжелые последствия. Как известно, фундаментальная ориентированность индивидуальной человеческой деятельности, а также любого сообщества и социума в целом на норму (отмечавшаяся в социально-культурологическом аспекте Э.Гуссерлем и цитируемыми выше авторами — Шпетом, Валери, Розовым, Кнабе, Генисом) не может реализоваться в обстановке «медуцарствия» норм, парадигмальной «паузы». Ситуация смены опор прекращает базисное для культуры распространение «духа универсальной нормативности», разрывает жизненный круг человека — «круг воспроизведения и воспроизводящего понимания идей»<sup>49</sup>. Опасные последствия нарушения «идеального нормирования жизни» (*Гуссерль*), или утраты «фикций» (*Валери*), называет В.Н.Топоров, обращаясь к психоментальной сфере личности. По его мнению, всякая резкая смена парадигм без указания правил перехода между ними заставляет человека усомниться не только в формах познания явлений вообще, но и в возможности самоориентации<sup>50</sup>. Но эту возможность обуславливает «частный телос» индивида, благодаря осознанию которого в процессе развития «начинается новая, более высокая стадия развития, стоящая под знаком норм, нормативных идей»<sup>51</sup>. Поэтому сомнение в возможности самоориентации грозит личности духовной катастрофой.

По-видимому, среди форм общественного сознания «лучше» других к смене опор было подготовлено искусство (включая искусство слова). По нашему мнению, первыми, кто осознал роль случайности в конкурентном отборе мемов, были теоретики русского авангарда — Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский, К.С.Малевиш<sup>52</sup>. В статье «О литературной эволюции» Тынянов ввел понятие *конструктивный принцип*: он позволяет организовать литературный материал в новых исторических условиях. Конструктивный принцип («вырисовывается на основе „случайных“ результатов и „случайных“ выпадов, ошибок»), а затем закрепляется, сменяя старый, уже успевший «автоматизоваться» конструктивный принцип. Позднее З.Г.Минц показала, что в русской поэзии начала XX века языковая

ткань создавалась на двойной семантической основе: естественного языка и сдвинутых значений. Характер сдвига значений быстро изменялся в зависимости от принципов моделирования действительности. Сменявшим друг друга символизму, футуризму, акмеизму соответствовали три вида систем, определявших семантические сдвиги в основе поэтических текстов. Ими служили: язык отношений (музыка, математика); язык вещей (зримый образ мира, живопись); язык культуры (уже существующие другие тексты на естественном языке)<sup>53</sup>. Историко-европейской художественной культуры конца XIX—XX века Малевич представил последовательностью «бифуркаций», если использовать термин синергетики, т.е. развилки. В каждой точке развилки — появление новой живописной системы: от импрессионизма до супрематизма. Функцию подвергающегося отбору мема в теории Малевича выполняет «прибавочный элемент в живописи», посредством которого «художник выражает или формирует то или иное ощущение». Благодаря нахождению очередного прибавочного элемента происходит перестройка живописной системы в новую, т.е. акт эволюции.

Из этих примеров можно заключить, что художников и идеологов модернизма отличал если не иммунитет к ломке парадигмы, то хотя бы преимущество понимания эволюционных механизмов художественной культуры. Практикуемое в творчестве разрушение рутинных связей художественного языка (здесь заимствуется лотмановская формула поэтического мира раннего Пастернака<sup>54</sup>) подготовило — методологически — часть духовной элиты к существованию в обстановке системного разрушения рутинных связей в российском обществе начала 1920-х годов. Насколько можно судить, сознание масштаба совершившейся катастрофы наступило незамедлительно. Спасение искали на разных путях, порою пересекавшихся. Выскажем догадку: путь, выбранный ГАХН, отвечал одной из ведущих потребностей культуры, нуждавшейся в нахождении, интерпретации, артикуляции «правил перехода» от одной парадигмы к другой. Процедура такого перехода, как известно, предусматривает обращение к фундаментальным культурным образцам, к «подражанию по воспоминанию», к архетипам. Объективную возможность для выполнения подобной задачи обеспечивала широта ценностно-эстетических установок ГАХН. Ее программа «научного искусствознания» сегодня видится как генератор норм смены норм художественной активности.

Человек как культурное существо, как творец и творение культуры<sup>55</sup> тесно взаимосвязан с содержанием и структурой норм художественного сознания, деятельности и восприятия. Поэтому выработка норм смены этих норм предполагает уточнение идеала человека искусства. Следовательно, особенно важен опыт ГАХН «в создании человеческого типа» (если привлечь лотмановскую характеристику культурного творчества в России начала XIX века). Нашим дням остро необходим образ решателя проблем, «идеодателя» (неологизм К.С. Малевича), индивида, чья деятельность по созданию мемов служит затравкой процессу социокультурной самоорганизации. Если процесс идет устойчиво, значит, совершается акт эволюции культуры<sup>56</sup>. А чтобы начавшаяся самоорганизация шла успешно, требуется должный минимум современников, восприимчивых к актуальной новации, к непривычному культурному образцу, к сосуществованию несходных начал в искусстве. Требуется, говоря опять словами Лотмана,

подъем среднего уровня духовной жизни. Естественно считать, что образ реципиента художественной культуры, поднимающего ее уровень, содержат (скорее всего неявно) труды, выполненные в ГАХН. Выдвижение антропологического идеала «творца и творения» художественной культуры — трудная миссия искусствознания и часть его стратегии в эпоху, проникнутую вездесущим динамизмом. Онтологию его разъясняет трактат «И-цзин» (XI—VIII века до н.э.): «животворящее жизнь — вот что зовется переменами. Созидание форм — вот начало Небес, следование образцу — вот начало Земли»\*. Не сочетались ли этих начал в хаосе перемен учит история ГАХН?

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чайковский Ю.В. К общей теории эволюции. — Путь. 1993. №4. С.127.
2. Ласло Э. Век бифуркации. — Путь. 1995. №7. С.7.
3. Генис А. Вавилонская башня (Искусство настоящего времени. Послесл. Вяч.Вс.Иванова). — Иностранная литература. 1996. №9. С.245.
4. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., «Интрада», 1996. С.255.
5. Там же. С.219—222, 231—234; Шатир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. — Philologica. 1995. Т. 2. №3/4. С.135—143.
6. Розов Н.С. Структура цивилизации и тенденции мирового развития. Новосибирск, 1992. С.35—43.
7. Валери П. Предисловие к «Персидским письмам». — Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 489.
8. Там же. С.491.
9. Там же. С.490.
10. Там же. С.491.
11. Шпет Г. Эстетические фрагменты. I. СПб., «Колос», 1922. С.42.
12. Козловский П. Современность постмодерна. — Вопросы философии. 1995. №10. С.14.
13. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект. — Вопросы философии. 1992. №4. С.92—93.
14. Козловский П. Указ. соч. С.13—14.
15. Там же. С.10.
16. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Л., 1989. С.14.
17. Там же. С.17.
18. Хабермас Ю. Указ. соч. С.93.
19. Валери П. Указ. соч. С.494.
20. Там же. С.492.
21. Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры. Избр.соч. Под ред. А.А.Пучкова. Киев, Ред. журн. «Самватас», 1992.
22. Шпет Г. Указ. соч. С.63.
23. Там же. С.60.
24. Кнабе Г.С. Гротескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов. М., 1996. С.7.
25. Там же. С.8.
26. Там же. С.26.
27. Там же. С.27.
28. Козловский П. Указ соч. С.14.
29. Шпет Г. Указ соч. С.32.
30. Там же. С.33.
31. Кнабе Г.С. Указ. соч. С.16.
32. Там же. С.27.
33. Шпет Г. Указ. соч. С.74.
34. Кнабе Г.С. Указ. соч. С.30.

\* Пер. В.В.Малявина.

35. Шпет Г. Указ. соч. С.32.
36. Там же. С.75.
37. Геодакян В.А. Системно-эволюционная трактовка асимметрии мозга. — Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник' 1986. М., 1987. С.361.
38. Болотовский Б.М. и др. Фарадей — Максвелл — Герц — Хевисайд... О согласованности функциональных специализаций мозга. — Изв. вузов «Прикладная нелинейная динамика». 1996 Т. 4. №2. С.109.
39. Там же. С.119.
40. Там же. С.108.
41. Там же. С.103.
42. Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. М., «Советское радио», 1973. С.43—45.
43. Шрейдер Ю.А. Искусственный интеллект, рефлексивные структуры и антропный принцип. — Вопросы философии. 1995. №7. С.164.
44. Лефевр В.А. Указ. соч. С.45—50; Шрейдер Ю.А. Указ. соч. С. 165—166.
45. Габричевский А.Г. Указ. соч. С.ХХХІХ.
46. Ильин И.П. Указ. соч. С.204—205.
47. Шатир М.И. Указ. соч. С.142.
48. Генис А. Указ. соч. С.245.
49. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия. — Культурология. XX век. Антология. М., 1995. С. 304.
50. Топоров В.Н. Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батенькова. — Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С.454.
51. Гуссерль Э. Указ. соч. 303.
52. Пойзнер Б.Н. О «субъекте» самоорганизации. — Изв. вузов «Прикладная нелинейная динамика», 1996. Т.4. №4. С.110.
53. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака. — Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 709.
54. Там же. С.708.
55. Казан М.С. Философия культуры. СПб., ТОО ТК «Петрополис», 1996. С.300—306.
56. Чайковский Ю.В. Указ. соч. С.127.