

пространстве и времени соответствует современному миропониманию, допускающему художественные провокации и способствующему формированию нестандартных проявлений современного искусства.

В.В.Харитонов

### Динамика культурного процесса

Соотнеся заявленную проблему со структурными элементами культуры, можно представить культурно-исторические изменения в производстве культуры, а также содержательных и языковых доминант и условий функционирования культуры. Эти изменения, всегда конкретные, могут быть как революционными, так и эволюционными. Каким бы консервативным ни было общество, в конечном итоге оно требует культурных новаций, находится в состоянии творящей динамики, результаты которой выявляются не сразу.

Динамика изменений в отечественной культуре с конца 1980-х годов пока еще слабо изучена. Если начать с условий производства культуры, то здесь реальная отдаленность теории от практики несомненна и, пожалуй, до сих пор наиболее объективна онтологически. Рухнула и почти исчезла система соцреализма с его превратным истолкованием культуры и жизни. Возникла потребность в детальном «разборе» и усвоении совершенно новых сложнейших проявлений духовной жизни мира, требовалось скорейшее теоретическое «взросление». Однако возникающая, очень своеобразная совокупность мыслей и чувств оказалась для нас неожиданной, иногда пугающей. Общество (и соответствующие институты гуманитарного знания) незаметно отступилось от нарождающейся онтологической сложности. Так, в частности, специалисты-эксперты в области кино, театра, литературы, не поспевая за текущим художественным процессом, стали ограничиваться краткими рецензиями на те или иные артефакты (не очень, правда, востребованные самим обществом). В «толстых» журналах редким исключением стали аналитические, обобщающие статьи.

Причин тому множество, и одна из них, на мой взгляд, состоит в следующем. Когда-то существовавшее единое культурное пространство растеклось на множество протоков, внезапно появившихся и столь же неожиданно исчезавших под влиянием обновляющихся потребностных отношений между обществом и художником. Более того, современные художественные явления претендуют на свою индивидуальную исключительность.

Взвешенному, непредвзятому осмыслению динамики культурного процесса сопротивляются идеологические «качания», необъективный подход к недавнему историческому прошлому, попытки перекроить те или иные исторические факты, придать им прямо противоположный смысл (например, «новый образ» адмирала Колчака и монструозные комиссары в популярном телесериале). И самое, может быть, главное, сохраняется боязливо-уважительное отношение к тому, что В. Набоков вполне определенно называл «мерзостью, жестокостью и скукой немого рабства».

Анализ *содержательных* и *языковых* доминант культуры осложняется своеобразным теоретическим нигилизмом по отношению к современным артефактам. Некоторые творцы культуры и критики, пишущие и определяющие свою позицию исходя из традиционных антропологических координат, свойственных, например, позднесоветской культуре, вообще считают содержательную динамику русской культуры 1990—2000-х годов каким-то временным недоразумением, которое, если и заслуживает изучения, то не систематического, а исключительно единичного.

Конечно, в прожитом нами культурном периоде было много не оправдавших себя новаций, постмодернистского месива из концептуалистов, метаметаморфистов, маньеристов и проч., в которых сложно разобраться и до сегодняшнего дня.

Содержательная и языковая доминанты были намечены и полноценно реализованы в творчестве таких художников, как Андрей Тарковский, В. Шукшин, Ю. Трифонов, В. Высоцкий, Ю. Любимов, А. Шнитке. Они воспроизводили не жизненную реальность (как ее понимал соцреализм), а ее онтологию, собственно бытие. Безгеройность и бессюжетность были самыми яркими примерами данного явления.

В образе Егора Прокудина (кинофильм «Калина красная», автор сценария и режиссер В. Шукшин) представлена сожженная душа и исковерканная судьба как знак времени, страны и народа. В «Зеркале» А. Тарковского, киношедевре XX века, центральный герой отсутствует, он представлен только голосом, а именно голосом И. Смоктуновского, актера, который был символом интеллектуального сознания. Этот голос озвучивает самые важные авторские оценки и комментарии к происходящему в России XX века, в которых отражены интуитивные и осознанные прозрения о времени и человеке. Конгениален авторскому мировоззрению режиссера и операторский язык Г. Рерберга.

Сущностное и бытийственное осознание действительности в перестроечные годы было продолжено на театре в режиссерских решениях Л. Додина (Малый драматический театр – Театр Европы, Петербург), П. Фоменко (Мастерская Петра Фоменко, Москва), кинорежиссерами А. Германом и К. Муратовой, в произведениях писателей Ю. Давыдова В. Астафьева. В «нулевые» годы эта содержательная линия приобретает пунктирный характер, истончается, почти исчезает, проявляясь изредка в спектаклях А. Васильева, фильмах А. Сокурова, в прозе В. Пелевина.

Однако в последние несколько лет «старое» как будто обновляется, появляются новые смысловые нюансы, новые имена: кинорежиссеры А. Звягинцев («Возвращение», «Исчезновение»), А. Герман-мл. («Гарпастум», «Хлебников», «Попогребский («Коктебель»)). Эти режиссеры словно вычистили пространство своих кинопроизведений от стереотипных идеологических деталей, лишив (или почти лишив) из признаков реального времени. Однако примет изображаемого времени было достаточно, чтобы поддерживать зрительский интерес.

В этих фильмах появились просто люди (а не «типичные представители эпохи»), отнюдь негероического склада. Род их занятий был порой не только не определен, но и они иногда оказывались вообще без «рода занятий» («Свободное плавание» Б. Хлебникова). В этот ряд не вписывался, пожалуй, «Бумажный солдат» А. Германа-мл. В нем были отзвуки своеобразного «пионерского горна». «Говорящее» название, взятое из трагической песни Б. Окуджавы, отсутствие даже намек на пафос, к которому располагает сюжет о подготовке к запуску первого человека в космос, — всё это (и особенно утонченная работа операторов М. Дроздова и А. Хамидходжаева, напоминающая брейгелевскую манеру и отмеченная на международном Венецианском кинофестивале премией «Золотой лев») говорит о другом. О том, что государственная система использует человека в качестве винтика, а потом социально забрасывает его. О том, что человек существует автономно-атомарно, он одинок, у него отсутствуют связи с самыми близкими.

Мотив оставленности был основной составляющей содержания фильма А. Звягинцева «Возвращение». Скромная виртуальность его фильмов, виртуозно созданная операторским даром М. Кричмана, выразительно представляла метафору «голого человека на голой земле». Этому способствовала и филигранная сдержанность актерской игры.

В настоящее время многое в содержательном плане, но на новом эстетическом уровне возвращается к понятному критическому реализму,

например новые книги В. Сорокина («День опричника») и В. Пелевина («Т»), последние работы художника С. Файбисовича, рецензия на выставку которого названа в «Новой газете» недвусмысленно «Униженные и оскорбленные опять в цене».

В то же время переосмысление привычного социального подхода при изображении человека находим в произведениях молодых авторов. В фильмах В. Сигарева «Волчок» и Н. Хомерики «Сказка про темноту» есть совершенно новое решение старой проблемы о противостоянии человека и среды. Эти картины отличаются от множества «чернушечных» фильмов критичным и кристально-чистым взглядом авторов на человека как источника собственного морального и социального неблагополучия.

В литературе, напоминающей о требовательности В. Шукшина к своим героям, встречаемся, например, у А. Зайончковского («Сергеев и город»), А. Геласимова («Степные боги», «Рахиль», «Жажда»). Здесь и острое фиксирование деталей внешнего мира, и беспощадный анализ при создании образа обычного, живого, но усталого от жизни человека.

Банкротство прежних духовных ценностей и отсутствие новых демонстрируют фильмы К. Серебренникова («Юрьев день») и А. Мизгирева («Бубен, барабан»). Героини этих фильмов, оперная певица и библиотекарь, – носители былой духовности – просто исчезают в небытии.

*Мировоззренческая* область содержательной структуры культуры заметно сузилась, так как произошла деградация интеллектуальной жизни общества. Патриотизм стал прибежищем обанкротившегося культурного сознания, которому пришлось, кстати, и «Санька» З. Прилепина, скульптурные гиганты З.Церетели, газмановско-расторгуевский державно–сентиментальный стиль. Все это свидетельства неблагополучия в духовной жизни общества.

В то же время расширяется *эстетическая* сфера, поскольку создатели пространственно-временных художественных реалий стали придумывать *истории* – фантастические в «Ночных дозорах» Т. Бекмамбетова; достоверные – в фильме «Как я провел этим летом» А. Попогребского (кстати, три «Серебряных медведя» на последнем Берлинском кинофестивале).

Динамика изменения в *функциональной* структуре культуры, таком ее элементе, как социальные условия функционирования художника и его произведений порождает десятки пока сложно разрешимых вопросов, которых не было в прежние десятилетия.

Изменились отношения между художником и властью – отношения своеобразного соглашения складывались с античных времен (великие трагики

создавали и ставили свои пьесы в целях воспитания общества). Далее можно упомянуть существовавшие позднее антиномии художника и власти: Перикл – Фидий, Август – Овидий, Людовик XIV – Мольер, Сталин – М. Булгаков и др., и вся советская властная система против М. Зощенко, А. Ахматовой, А. Солженицына, И. Бродского и др.

К концу советского периода социальные условия существования художника определялись лояльностью художника к власти, и тогда он получал преференции или лишался их. С середины 1990-х ситуация коренным образом изменилась. Власть как будто бы устранилась от своих посягательств на развитие культуры в нужном ей идеологическом ключе. Тогда же между художником и обществом наметились несколько линий взаимодействия.

Во-первых. Исчезла явная ангажированность художников обществом. И хотя в последние годы вновь намечается некое патриотическое давление со стороны властно-бюрократической верхушки, он не столь агрессивен, как в недалеком советском прошлом.

Во-вторых. От художника уже не ждут провидческих идей и образов, произведений для размышлений, как их ожидали от В. Шукшина, Ю. Трифонова, А. Тарковского и др. Художники такого масштаба пока еще не появились. В условиях массовой культуры потребность в такого рода художников значительно снизилась. Популярностью пользуются, конечно, талантливые, но более «понятные» публике Е. Гришковец и Б. Акунин.

В-третьих. В культуре в целом, в художественной критике в частности отсутствуют дискуссии. Наступила эпоха толерантности. И в этой обманчивой тишине происходят процессы, которые еще придется осмыслять и оценивать.

О.А. Цесевичене

### **Влияние архетипической оппозиции «свое – чужое» на русскую моду**

Оппозиция «свое – чужое» – одна из важных архетипических составляющих русской культуры, «срабатывающая» на всех этапах развития общества, сохранившаяся по нынешнее время. Оппозиция имеет определённые закономерности в последовательной смене своих основных форм. Анализ циклической динамики форм оппозиции «свое – чужое» в ходе развития отечественной культуры на примере русской моды подтверждает неизменность в своих основных чертах. Усложняется лишь объект познания – сфера социально-культурных отношений, которую человеческое сознание, обременённое идеологией, стремится уложить в привычную схему восприятия мира. В связи с этим, исследование места, роли и значения архетипической