

А. Д. Шоркин

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ИЗНАНКА КУЛЬТУРЫ

Культура (включающая такие сферы, как наука и искусство) характеризуется тремя атрибутивными аспектами: во-первых, она образована фондами ранее полученных достижений; во-вторых, в любую из сфер культуры встроены средства креативного прироста этих фондов; в-третьих, культура, наука, искусство являются определенными, тонко структурированными социальными институтами. В статье рассмотрен третий из аспектов культуры — менее исследованная, скрытая, изнаночная ее сторона. Концепт «институциональной изнанки» введен для того, чтобы вскрыть ряд факторов, негативно сказывающихся на состоянии и процессах развития современной культуры.

В современном искусстве и массмедиа доминирует способ презентации реальности, названный «кластеризацией», «клипизацией» (М. Фуко, Э. Тоффлер), «комбинаторикой симуляций» (М. Серто). Культура здесь разорвана «абсансами», провалами сознания, которые средства массовой информации, ньюсмейкеры ловко заполняют нужными «фантазмами» (П. Вирильо).

Ньюсмейкеры культуры, галеристы и искусствоведы чрезмерно ориентированы на рынок, они разорвали цепочку «художник — заказчик», вклинились в нее центром власти, манипулирующим посредником. Расколота на кластеры реальность приводит к расфокусировке исследовательского зрения. Акт экспонирования арт-объекта стал подменять процессы его экспертизы и признания. Катастрофически размываются базовые критерии отличия произведения искусства от его имитации.

Ключевые слова: атрибутивные аспекты культуры, изнаночная сторона институциональных практик, абсанс, фантазм, ньюсмейкер.

A. D. Schorkin

INSTITUTIONAL REVERSE SIDE OF CULTURE

Three attributive aspects are typical for culture and its spheres such as science and art. Firstly, they are formed by the funds of previously acquired achievements. Secondly, means of creative increment of that fund are built into any cultural sphere. In the third place, culture, science and art are subtly structured definite social institutions.

The article examines the third, less investigated aspect of culture which escapes the front side of discursive practice for its reverse side, where unintelligible subjects or things which are not intended for common viewing are hidden. The concept of «institutional reverse side» is introduced to reveal a number of factors which influence the state and processes of modern culture development negatively.

The reality presentation technique which has been called «cluster formation» (B. G. Sokolov), «clip formation» (M. Foucault, A. Toffler), «combinatorics of simulations» (M. Certeau) has obtained marked domination in modern art and mass-media. Here culture is fractured by consciousness lapses, which are being filled craftily with necessary «phantoms» by the means of mass-media, news-makers (P. Virilio).

Culture newsmakers, gallery owners and art critics are excessively orientated on the market background. They have broken the artist-customer chain and become a power center in the capacity of manipulating mediator. The clusterized reality results in misfocusing of the researcher's sight. The act of exposure of art-object has substituted the processes of its expertise and acceptance. The basic criteria of demarcation of the artwork from its imitation have been diffused.

Keywords : attributive aspects of culture, reverse side of the institutional practices, absence, phantom, newsmaker.

Шоркин Алексей Давыдович — доктор философских наук, профессор, Крымский федеральный университет им. В.И.Вернадского, Российская Федерация, Республика Крым, 295007, г. Симферополь, пр. Академика Вернадского, д. 4; alexshorkin@mail.ru

Schorkin A. D. — Doctor of Philosophy, Professor, V. I. Vernadsky Crimean Federal University, 4, pr. Akademika Vernadskogo, Simferopol, 295007, Crimea, Russian Federation; alexshorkin@mail.ru

Ткань любой дискурсивной практики имеет две стороны — лицевую и изнаночную. Парадная лицевая сторона открыта для всеобщего обозрения, с изнанки же отнюдь не всё напоказ, там и порядок иной, и беспорядка больше. Одно дело — ресторан как зал для посетителей, другое — его кухня с кулинарными секретами, с распределением обязанностей и, не исключено, с воровством и тараканами. Не обо всем гостю знать надобно. Так же и портной умело скрывает швы на внутренней стороне ткани. Для того и нужна изнаночная сторона, чтобы кое-что не предназначенное для чужих глаз туда спрятать. Именно там многие тайные «узелки» завязаны. Чтобы полноты правды достичь, иногда приходится ткань культуры выворачивать наизнанку, истиной вверх.

В дискурсивных практиках искусства и науки лицевая сторона почти целиком составлена замечательными результатами (системой знаний и фондом художественных произведений), полученными нашими предшественниками и современниками. Мы обоснованно гордимся этим наследием и стараемся его золотой фонд пополнить. Как достигаются творческие результаты высшей пробы, никто, однако, толком не знает. О теории творчества всерьез говорят лишь мечтатели, а составляемые длиннейшие перечни эвристических приемов на деле, как правило, оказываются бесполезными для настоящих творцов.

Открытость результативной стороны науки и искусства, таким образом, резко контрастирует с фактической потаенностью и неясностью другого их аспекта — сладкой мукой и тайной процессов прироста золотого фонда. Креативный аспект науки и искусства надежно затаился от исследовательского взгляда в складках изнанки. Полагаю, полностью оттуда его извлечь никогда не удастся, да и не нужно это (конвейер творческих достижений — вещь избыточная и небезопасная). Необходимо, однако, ясное понимание того, действительно ли полученные результаты новы и пополняют золотой фонд. «Зерна от плевел» необходимо отличать уверенно, иначе с голоду умрешь: дезориентирующие аберрации подлинности и имитации для культуры губельны.

Упомянутые аспекты культуры (результативный и креативный) дополняются третьим — институциональным ее ликом. Наука — это не только система знания и средство обеспечения его прироста, но также социальный институт. Представление о таком триединстве добротено обосновано и общепринято в современной философии науки. Не было науки, пока не сложились институциональные практики: научные издания, звания, должности, системы финансирования, премии, борьба с плагиатом и пр. Знание, конечно, было всегда, но ранее оно было организовано, как правильно показывает М. Фуко, в иные, донаучные «конфигурации». Пока не сложились соответствующие институты, нет и науки, критерии научности формируются вместе (в корреляции) со становлением институтов.

Науку как социальный институт изучает социология науки, в частности наукометрия. Хорошо ли, плохо это делается — отдельный вопрос; отмечу только, что отслеживание трендов организационных дрейфов науки и прогнозирование сценариев в целом способствует принятию администраторами от науки оптимальных организационных решений в вопросах ее развития.

В сравнении с наукой институциональный лик современного искусства изучен гораздо хуже. О том, как складывался и менялся социальный статус художника в прошлом, рассказывают многие талантливые и осведомленные авторы, а вот

добротный анализ нынешних социальных реалий искусства встречается редко и, что симптоматично, не пользуется особым спросом. Институциональный лик современного искусства как-то сподобился в основном в «изнанку» ускользнуть. В данных коротких заметках я намереваюсь «вытащить» оттуда на публичное обозрение некоторых институциональных персонажей: владельцев галерей и салонов, ньюсмейкеров-искусствоведов и учетчиков-бюрократов. Станным образом они ворвались из зоны периферии, где обитает вспомогательный персонал, призванный способствовать создателям художественных произведений, в самое ядро института искусства, вытеснив оттуда творцов-художников и установив свои правила пропуска художника в это ядро. Им удалось разорвать цепочку «художник — заказчик» и вклиниться в нее центром власти, манипулирующим посредником. Случилась своего рода институциональная революция. Но идет ли она на пользу искусству?

Происшедшие в искусстве последних десятилетий перемены разительны и очевидны. Отчасти они связаны с привлечением новых технологических возможностей и материалов: телевидения, компьютерного моделирования, световых и цветовых эффектов лазеров и светодиодов, техник работы с металлами, эмалями и т. д. Подобные сдвиги не раз случались и в прошлом: изобразительное искусство, например, получило несколько столетий назад мощный импульс с открытием техники масляной живописи, а инструментальная музыка когда-то возникала вместе с резким расширением номенклатуры музыкальных инструментов и диапазонов их выразительных возможностей. Сейчас технологии развиваются быстрее, чем когда бы то ни было, поэтому и художники располагают всё более широким набором выразительных средств. Номенклатура видов искусства стремительно пополняется, прежние виды трансформируются и смешиваются. Однако суть происходящих перемен не технологическая, а ментальная.

Философы (М. Фуко) и публицисты (Э. Тоффлер) усматривают ее в том, что современная культура организована как «клип», модули которого легко заменимы и лишены четких корреляций с означаемым [1; 2]. Культурологи называют это «кластеризацией реальности», которую теперь расщепляют и собирают по «одно-разовым» стандартам (Б. Г. Соколов) [3]. Это касается и реальности самого человека, личность которого превращена в «матрицу» (М. Эпштейн) [4]. Культура превратилась, согласно М. Серто, в бесконечную комбинаторику симуляций, в случайный поток вариантов программирующейся матрицы [5]. В разбитой на фракталы культуре, считает Ж. Бодрийяр, господствуют симулякры, а ценности поражены вирусом и рассеяны [6]. Иерархии за ненадобностью превратились в объект насмешек и китчевых перетасовок в ремейках. «Сарказм без берегов», по мнению Э. В. Барковой, утверждается в качестве единственной эстетической категории, современная культура стала «ауратической» [7].

Я намеренно завершил эту беглую, но вполне репрезентативную сводку распротраненных оценок современной культуры нечастым в гуманистике словом. Медики именуют «ауратическим» состоянием пациента симптом приближения эпилептического припадка. Таким образом, наша культура, согласно некоторым оценкам, находится на пороге эпилептических конвульсий, кризиса, катастрофы и гибели. Многие образованные люди настойчиво и охотно ведут разговоры о смерти всего, чем дорожили раньше — Бога, субъекта, автора, гносеологии, истории, живописи, семьи

и т. д. Кризис культуры всерьез полагается «болезнью всего человечества», достигшей критической точки — идеологии самоуничтожения, суицида [8, с. 15].

Исток кризиса сторонники такой радикальной точки зрения обычно усматривают, ссылаясь на Э. Гуссерля, в распространении науки и техники. Возможно, это одно из самых больших недоразумений. Гуссерль считал науку высшей ценностью и важнейшим достоянием человечества, он критиковал лишь популярную в первой половине XX в. сциентистскую версию прогресса, техницизм. И справедливо: наука никогда не сможет решить всех проблем, с которыми сталкивается человечество; язык математики или операционально выверенного измерения отнюдь не отменяет языка живописи или музыки, гуманитарное знание к естествознанию не сводимо. Гуссерль указал экспериментальной науке ее место в культуре, дополнительное к искусству, морали, философии и прочим столь же необходимым сферам. Разве молоток виноват, если ты промахиваешься и попадаешь по пальцам, разве он после этого не нужен? В гуссерлевской метафизике интенциональности наука отнюдь не вычеркнута, «кризис европейских наук» и «европейского человечества» вызван, согласно Гуссерлю, вовсе не распространением науки и техники, а крушением веры в разум.

Недоразумение это было поддержано многими властителями дум, вопиюще неосведомленными, в отличие от Э. Гуссерля, в конкретных вопросах истории науки и техники. Среди них — М. Хайдеггер, призывающий с позиций абстрактной метафизики преодолеть «техническое», вырваться в «поэтическое», в «*Dasein*» из мертвящего круга техногенной цивилизации [9]. Благодаря подобным суггестивно эффективным призывам и заклинаниям сформировался модный среди гуманитариев этикет: при каждом удобном случае изящно лягнуть науку, элегантно зажать нос при упоминании научно-технической цивилизации. Что исправно, увы, и прodelьвается.

Итак, найден козел отпущения, но действительно ли комбинаторика кластеров, модулей или симуляций клиповой культуры является случайной технологической «машинерией» (а потому отвратительна и даже непристойна)? Авангард кластеризации реальности составлен философской мыслью и художественными практиками [3, с. 39], а ведь постмодернистов и художников в склонности к машинерии подозревать нелепо. Случайны «возможные миры» схоластов, которые продуцирует машина Раймунда Луллия, случайным может быть текст «Войны и мира», полученный за миллиарды лет беспорядочным стуком обезьяньих лап по клавишам пишущих машинок. Но случайно ли происходит сборка кластеров, не скрыт ли за декларируемым отказом от ценностей и иерархий какой-то примитивный умысел? И, наконец, является ли эта манера резать ткань культуры на куски, а потом их якобы беспорядочно сшивать характерной для всей нынешней культуры, да и вообще чем-то принципиально новым?

По моему мнению, ни в каких сферах культуры, кроме искусства и массмедиа, практика и методология кластеризации реальности заметного распространения, к счастью, не получила. Клипы в понимании Фуко — это не только многочисленные и легко заменяемые модули (о чём он пишет в поздних работах), но также стабильные в рамках целой культурной эпохи «эпистемы», задающие способы видеть мир и говорить о нём (как показано в его лучшей книге «Слова и вещи»). Концепт «эпистемы» неоднократно подвергался критике, в том числе и самим его автором, однако представление о наличии некоторых твердых и строгих скрытых оснований культуры пока остается незыблемым и получает всё новые эмпирические подтверждения.

Понятно, что произвольная комбинаторика попросту бессмысленна для техники: попробуйте-ка разобрать самолет, а потом как попало его собрать — ведь не полетит! И научное знание твердо противостоит своей системностью попыткам клипизации. Бессистемной комбинаторике не поддаются ни кулинарные рецепты, ни гигиенические правила, ни игры, — даже культура повседневности, наиболее открытая кросскультурным интеракциям, похоже, имеет против фрактальной беспорядочности симуляций довольно стойкий иммунитет. Вирус рассеивания критериев бесценен при подготовке и отборе оперных певцов или танцоров, жонглеров, акробатов; его победа в культуре представляется скорее не правилом, а исключением. Сферы, в которых он всё же победил, — это средства массовой информации и, отчасти, некоторые зоны искусства.

Но именно в связи с тем колоссальным влиянием, которое эти сферы ныне приобрели, многие исследователи и стали рассматривать всю современную культуру как дефрагментацию и номадную сборку. Это явление не ново, раньше оно снисходительно именовалось эклектикой. Современные информационные технологии превратили второсортность и маргинальность эклектики в норму, в образец и мейнстрим. Способ, которым удалось добиться такой кардинальной аберрации, П. Вирильо называет «пикнолепсией» — навязыванием средствами массовой информации особого восприятия реальности, для которого характерны внезапные провалы сознания, «абсансы» [10]. Понятия эти взяты из медицины, где они обозначают одну из опаснейших для человека патологий. Кто же и с какой целью спровоцировал эту жуткую хворь?

В манипулятивных целях между фактом события и человеком, желающим с ним ознакомиться, выгодным оказалось поместить специальную фигуру, подающую факты в нужном свете. Фигура эта с беззастенчивой прямолинейностью именуется «нюсмейкером». Последний действительно «делает» новости, препарируя и тасуя факты, замалчивая часть из них, умело рвет ткань сознательного их восприятия. Абсансы затем и нужны, чтобы заместить содержания, утраченные в провалах суверенного сознания реципиента, продуцируемыми нюсмейкером «фантазмами», которые заранее заказаны и оплачены. Так, кстати, устроена и реклама. В наиболее циничном виде социальная изнанка культуры выстроена здесь в соответствии с установкой: пусть хоть в манкуртов и маразматиков превратятся, а я, нюсмейкер, свое урву. Чуть скрашивает ситуацию то обстоятельство, что некоторые нюсмейкеры, хочется думать, руководствуются более высокими мотивами и более пристойными заказами, а потому минимизируют абсансы, насыщают их фантазмами гуманными и конструктивными.

В институциональной изнанке современного искусства схожую функцию выполняют владельцы художественных галерей. Они прочно встряли между художником и заказчиком. Когда-то художественные собрания самими заказчиками и формировались: произведения составляли интерьеры дворцов, частного жилого пространства и общественных зданий, но для продаж не предназначались. Статус собрания определялся художественным уровнем собранных там произведений. Сегодня же всё наоборот: экспонаты галерей стали товаром, взятым на консигнацию, там же проставляется и «проба», удостоверяющая «золотой стандарт» качества экспоната. Многие культурологи с бесхитростной простотой констатируют, что раньше «рамки искусства» определяли профессора Академии художеств, а теперь главной

фигурой в мире искусств стал «куратор выставки» [11]. Как «необходимое звено», он теперь несет ответственность за отделение «околохудожественных практик» от собственно искусства, хотя подобные понятия теперь не более чем «конвенциональны», нормы и маргиналии — только фикции, а непрофессионалы или душевнобольные люди считаются полноправными участниками художественного процесса.

Эта горькая правда (насчет «главной фигуры», коей парадоксально перестал считаться художник) непозволительным, на мой взгляд, образом сопряжена с полной капитуляцией перед нахрапистостью «кураторов выставок». Факт экспонирования ими артефакта галеристы стремятся сделать тождественным признанию экспонированного объекта произведением искусства. То есть, вопреки апробированному здравому смыслу, не человек теперь красит место, а место человека. По этой логике и становятся писсуары художественными объектами. Некоторые искусствоведы и культурологи не хотят замечать институциональной изнанки подобных процессов. А суть ее в том, что имитация искусства выгодна и тому, кто поделку изготавливает, и тому, кто объявляет ее шедевром, и тому, кто ее приобретает, потому что цена поделки, согласно сговору, со временем растет. Всем хорошо, разве что униженное искусство превращено в бизнес-проект, общество ловко одурачено, а новые поколения, воспитываемые на смыслах поддельных «шедевров», заметно дичают.

Обстоятельно и едко об этом иногда рассказывают литераторы, например Макс Кантор в романе «Учебник рисования». Ученые же гуманитарии сначала перекалывают ответственность за недобросовестную поделку, деликатно относимую к «околохудожественным практикам», с ее автора на куратора выставки, на весь «энвайронментальный комплекс», в контексте которого экспонируется артефакт, а потом и вовсе на зрителя, на публику, чья роль уже безраздельно смешана безответственностью постмодернизма с ролью автора. В супермаркете, где мы сами упаковываем и взвешиваем взятый товар, функции покупателя и продавца намеренно смешаны для уменьшения издержек. Но зачем превращать в бизнес-проект, в супермаркет искусство, стоит ли ученым обращать себя в апологетов коммерческого менеджмента?

Бесспорно, что компетенции зрителя существенным образом влияют на его восприятие художественного произведения, что антураж выставочного комплекса должен составить произведению достойный фон и что галерист рискует испортить свою репутацию, выставляя слабые работы. Но разве это отменяет или снижает персональную ответственность самого художника?

Банальной правдой является также то, что всем участникам делания искусства — и художникам, и галеристам, и искусствоведам, — как и всем людям, нужно на что-то жить. Но что поставить впереди: деньги или искусство? Иметь, чтобы создавать, или работать ради заработка? Бодрийяр, вероятно, именно потому называет современное искусство «ничтожным», что многие из его создателей ориентированы на коммерческий успех, а личная ответственность художника сведена галеристом или издателем до индекса его товарной востребованности. В общем, всё организовано по принципу, который с клубами морозного базарного воздуха был без затей выражен одним из любимых наших гротескных персонажей: «Налетай, торопись, покупай живопись!».

В формуле успеха коммерческая составляющая прочно сплетена с медийной известностью. Когда-то поэт мог искренне считать, что «цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех», что «быть знаменитым некрасиво». Теперь шумиха,

узнаваемость и известность, напротив, ловко провоцируются специальными технологиями, быть знаменитым — очень даже выгодно, а значит, хорошо и красиво. Точнее — «гламурно», ибо эстетическое с его «прекрасным» стремительно отдаляется от художественного, чему некоторые теоретики искусства даже подыскивают (всерьез ли, по недоразумению или из угодливости?) глубинные психологические обоснования. Навязчивый и самодовольный «гламур» вытесняет и унижает красоту, высокий и дерзкий смысл «креативности» изгажен, во многом сведен к пустому оригинальничанию и саморекламе, зачастую просто к процедурам алогичных, желательно шокирующих рекомбинаций известного. Так бородатые женщины (при попустительстве ученых искусствоведов и эстетиков) и проделали путь от цирковой арены к пьедесталу конкурса «Евровидение».

Ремейки и компиляции, интерактивные игры с гипертекстом и сквернословие прочно вошли в инструментарий сетевых языков Интернета и так называемой «сетературы». Бедная литература — ведь ей нечего сказать «сетераторам», которые презрели былые критерии отличия хороших текстов от плохих, языковой нормы — от патологии, которые просто забыли такие слова, как «девиантный» и «халтура»! О жизни Человека-паука подростки знают теперь гораздо больше, чем о житии Иисуса, справедливо подметил Мишель Уэльбек.

Впрочем, и раньше наибольшим спросом пользовалось чтиво (*omnibus press*), а отнюдь не шедевры. К примеру, самым издаваемым в России начала прошлого века писателем был некто В. Крестовский. Об этом авторе исторических романов ныне знают лишь немногие литературоведы, его книги давно умерли. Время жизни книги длится, пока у нее есть читатели — в среднем около 20 лет. Издатели и многие авторы свели древний принцип «*ars longa, vita brevis*» к правилу «чтоб было интересно и чтобы покупали», подразумевая под *vita* собственную жизнь и достаток, но не жизнь художественного произведения, долговечность которого стала второстепенной — желательной, но не обязательной. Рыночный фон эстезиса, составляя во все времена институциональную изнанку искусства, зачастую, увы, оказывается для художника неодолимым искушением. На что расхотеть свой талант (если он есть, конечно), достанет ли мужества и стойкости отказаться от суетливой погони за известностью и рыночной востребованностью, обрести брезгливое безразличие к толкотне «за место под солнцем», снисходительно и вяло отнестись к публичному успеху? А ведь иначе едва ли получится *ars longa*, о чём упрямо свидетельствует почти вся история искусств.

Если в случае художников речь должна идти о нравственной зрелости, то в отношении действующих практик издателей и галеристов воспитательными мерами для поддержки *ars longa* обойтись никак нельзя. Нужны также меры административного и регуляционного свойства, которые могли бы быть инициированы обществом художников. К институциональной изнанке следует отнести и заведомо ангажированную деятельность части искусствоведов, которые подчас окутывают оболочкой красивых и малопонятных зрителю слов некоторые арт-объекты (о которых, по правде и совести, никакого доброго слова и сказать-то нельзя). Следовало ли Пинчуку выставлять труп лошади со вспоротым брюхом и вывалившимися синюшными внутренностями, а ньюмейкерам-искусствоведам многословно вещать о нём как о произведении искусства? Какое количество копий и подделок картин с сертификатами подлинности, выписанными авторитетными и учеными искусствоведами,

гуляет по свету? Стоит ли присваивать «Черному квадрату» статус «объекта номер один в территориальном времени искусства» [12, с. 124], в то время как сам Малевич считал его символом конца живописи, с самоуверенным предположением о кончине которой он явно попал впросак?

Четверть века назад в каждом мало-мальски состоявшемся учреждении непременно была должность художника. Художники готовили объявления, афиши, вывески, стенды, иногда чертили или даже брались за кисть, чтобы маляры не испортили интерьер. Один мой знакомый художник из кукольного театра как-то выточил на токарном станке крокодилью слезу. В мэтры большого искусства мало кто из них активно старался пробиться, а вот спиртное в мастерских среди всякого художественного хлама всегда водилось, хотя и быстро заканчивалось. В общем, жили «как все», к работе своей повседневной относились чуть иронично, но старались выполнить ее на профессиональном уровне, мастерски. Фальшь высмеивали, за неточно взятую ноту кулаком грозили. Точно так же и сегодня целая армия художников квалифицированно и творчески выполняет нужную работу в архитектурных и дизайнерских мастерских, в театрах, издательствах и домах моды, в проектных бюро, на ткацких фабриках и прочих предприятиях. Отчего же, когда речь заходит о высоком искусстве, прозрачная ясность отличия «хорошего» от «плохого» так катастрофически мутнеет?

По моему мнению, расколотовость реальности на кластеры неизбежно приводит к расфокусировке исследовательского зрения. Фрагменты реальности разделены провалами («абсансами»), где взгляд тонет в пустоте и вязнет в фальши фантазмов. «Поймать в фокус» понимания удастся лишь один какой-то кластер, остальные остаются расплывчатыми, теряются в тумане неведения. Если навести резкость на другой кластер, в тумане окажется прежний, а общей картины никак не получается. Чем не благодатная почва для релятивизма, который всегда был удобным оправданием безответственности, а сегодня вновь сделался модным! Старомодной стала вдумчивость. Но ведь из-за кластеризации реальности мы рискуем не понять и не увидеть главного.

В парадигме «стратегического релятивизма» культурные, национальные, этнические и религиозные идентичности объявляются фикциями расистского толка, которые подлежат преодолению. Эту парадигму вполне разделяют все радикальные движения (чего не хотят видеть ученые ее сторонники) — но только по отношению к другим. Украинский Майдан начинался мирными тезисами либеральной демократии, флагами Евросоюза и флешмобами с веночками, а закончился ксенофобскими лозунгами бандеровцев, стягами ОУН-УПА и стрельбой из пушек. Разве позволяет смотреть правде в глаза евроатлантическая модель политкорректности, разве способен современный дискурс артикулировать в качестве главной насущную проблему бедности?

Полной расфокусировкой исследовательского зрения страдает, например, Дональд Каспит, который утверждает, что сутью искусства является его хаотическое неопределенное состояние, без каких-либо критериев и рамок [13, с. 213]. Оставим в стороне вопрос о том, можно ли, как это делает И. Г. Здвижкова [13], считать Д. Каспита «теоретиком», а тем более «крупнейшим» — ведь без определений вообще никакие теории невозможны. Но как, если «рамок» вообще нет, провести нужные границы, отделяющие искусство от удушающего засилья его имитаций?!

Неверно обвинять в кризисе культуры естествознание, технологии или веру в научно-технический прогресс. Разве они мешают художнику? Можно ли, как это нередко делают, обвинять госпитали в развитии процессов дегуманизации на основании того, что в лабораториях исследуются ткани тела, а не человеческие индивидуальности? Но госпитали создавались именно для лечения тела и помогли миллионам людей. Тем самым они успешно выполняют свою гуманитарную миссию. Усечение индивидуальности связано с совершенно иными культурными факторами. Критиковать науку за то, что она не охватывает богатства культурной реальности (другой распространенный пассаж), — всё равно что упрекать чертеж в бесцветности или калькулятор в занудстве. В самом ли деле для философии, как иногда утверждают, является опасным ее системно-логический анализ? Действительно ли главное, чего недостает сегодня культуре, — это «научная теория духа»? Да и возможна ли она, если «дух» издавна и традиционно мыслится и переживается в качестве субстанции невыразимой?

Уместнее, по-моему, задаться иными острейшими вопросами (увы, менее модными и менее экзотическими, но вполне злободневными): почему, скажем, футболиста общество поощряет гораздо щедрее, чем нобелевского лауреата, или как оградить выставочные залы от засилья экспонатов, имитирующих искусство. Иными словами, необходимо сосредоточить внимание на институциональной составляющей культуры, недопустимым образом сместившейся с лицевой стороны ткани культуры на изнаночную. Когда это происходит, социальные институты начинают влиять на культуру негативно: так называемые «религиозные войны» когда-то развязывали не религии, а церкви, разнообразные преследования свободомыслия, науки или искусства во все времена исходили от бюрократов. Для взяточников, имитаторов и плагиаторов наступает пора расцвета. За большей частью деструктивных и отвратительных явлений в науке или образовании, в религии или искусстве обнаруживаются институциональные изъяны. Кто сегодня копошится и быстро размножается в швах изнанки: ньюсмейкеры с их меркантильными умыслами сборки, озабоченные рынком галеристы, бюрократы-учетчики, которые даже не могут корректно применить индекс Хирша?

В то же время без институциональных структур ничего — ни науки, ни искусства, ни религии — никогда не было и не будет. Складываются они стихийно, инициативами участников, затем их портит жажда власти и денег, иссушает присосавшаяся бюрократия. Сор заматывается под ковер, прячется в изнанку. Институты всегда желательно держать под общественным контролем и регулировать, а когда они ускользают в тень «изнанки» — как можно быстрее исправлять и реформировать.

Нельзя, конечно, культуру постоянно навыворот носить — битым будешь. Но время от времени ее непременно следует выворачивать — швы проверить, узелки правды нашупать: не развязались ли, не расползается ли наша привычная одежда по лоскутам, кластерам и швам, не пора ли новые узелки правды затянуть? Профилактика эта как ничто другое способствует фокусировке исследовательского зрения, выводит на горизонты прямой непосредственности и мужества, где многие здравствующие короли от культуры легко могут оказаться голыми.

Литература

1. Фуко М. Око власти // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Ч. 1. М.: Праксис, 2002. С. 220–248.
2. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. 784 с.
3. Соколов Б. Г. Кластеризация реальности и «арктическая истерия» // *Studia culturae*. Вып. 15. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. С. 35–43.
4. Эпитейн М. Н. Мир как матрица. URL: http://www.chaskor.ru/article/mir_kak_matritsa_25366 (дата обращения: 01.11.2014).
5. Серто М. Изобретение повседневности. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2013. 330 с.
6. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. 258 с.
7. Баркова Э. В. Какой подход сохранит культуру и ее высокие ценности? // *Studia culturae*. Вып. 15. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. С. 7–12.
8. Голик Н. В. Экологическая эстетика: предварительные итоги // *Studia culturae*. Вып. 15. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. С. 13–16.
9. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 221–238.
10. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 144 с.
11. Иванова Ю. В. Новые контексты функционирования современных художественных произведений // *Studia culturae*. Вып. 19. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2014. С. 92–101.
12. Михалевич Б. А. Субстанциональная эстетика как рефлекторная динамика творческих принципов Казимира Малевича // *Studia culturae*. Вып. 17. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. С. 119–127.
13. Здвижкова И. Г. Трансформация самоидентификации художника в XX в., веке плюрализма стилей // *Studia culturae*. Вып. 19. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2014. С. 207–214.

Статья поступила в редакцию 3 февраля 2015 г.